متعة تذوق الشعر

دراسات في النص الشعري وقضاياه

دكتور / أحمد درويش

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلى ت: ٣٥٤٢٠٧٩

المكتبة { ١ ش كامل صدقى الفجالة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٣ ش كامل صدقى الفجالة ت: ٥٩١٧٩٥٩ }

تذوق الشعر

كان الشعر فن العربية الأول على امتداد قرون بعيدة لا نستطيع أن نستشرف بداياتها إلا على سبيل الحدس والتخمين ، وتقودنا بقايا النصوص القديمة المكتشفة من هذه البدايات البعيدة إلى يقين مؤداه أن الجذور الزمنيه لهذا الفن العريق موغلة فى القدم وأن ما يبدو لأعيننا مما اكتشفناه ليس إلا قمة جبل الثلج العائم التي تشى بالضخامة المستترة أكثر مما تحدد الكم الظاهر .

ومازال الشعر فنا رئيسيا من فنون الأدب العربى ، أعار كثيرا من الفنون الوليدة بعض أدواته ووسائله امتد عطاؤه إلى حقول "العلم" المجاورة فى عصور المشافهة الوسيطة ، فأعار العلم موسيقاه التي تساعد الذاكرة على الالتقاط فى قوالب متوازنة ولا تدع المعلومات تنزلق من فوق جدرانها ، فكانت "المنظومات" التى تنظر إليها أحيانا فى غير سياقها التاريخى نظرة استخفاف ، كانت شاهدا على عون الشعر للعلم فى حفظ نتاج الذاكرة البشرية ، وامتد عطاء الشعر إلى حقول العلم فى عصور التدوين الحديثة بدءا من الاستعانة بأجنحة الخيال ، وهو مهاد الشعر الأول ، فى جرأة اقتحام عالم الفروض والاكتشاف ، والسعى لبناء عالم أفضل تتقارب فيه منطلقات كل من الشعر والعلم ، وانتهاء باستغلال العلم لتجربة الشعر الطويلة فى التعامل مع الرموز تكثيفا وشحنا وتزويدا بالدلالة وتقصيرا للمسافة بين الأشكال والجواهر وهي تجربة يحتاج العالم كثيرا إلى استجلاء رصيد الشعر فيها .

ولقد أعار الشعر الفنون الأدبية الأخرى كثيرا من وسائله الشعرية ومازال فن كالقصة القصيرة يدور في حمي الشعر منذ اختيار لحظة المعالجة الهرمية المقلوبة التى تنطلق من نقطة قد لا تحتل مساحة كبيرة على السطح ولكنها تنفذ منها إلى عمق شديد الرحابة والاتساع ، حتى اختيار الشكل الخارجى للقصة القصيرة وهو الشكل الذى يلاحظ تزاحم الإيقاع غير المقصود فى كثير من الأحايين على سطحه

الخارجى ، حتى إن موسيقى بحور شعرية كالمتقارب والمتدارك تعمر كثيرا من سطور النتاج القصص فى الأدب العربى المعاصر ، أكثر مما تعمر سطور "قصيدة النثر" التى تدعى انتماءها إلى مجال القصيدة ، وأولى بها أن تنتمى إلى مجال "عصيدة النثر" كما شرحنا ذلك مفصلا فى واحد من مقالاتنا الأدبية بجريدة الأهرام القاهرية[1] .

ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لفن مثل فن الراوية ، الذى اعتمد على الشعر فى كثير من تقنياته الفنية مثل رصد العلاقه بين الفن والواقع ، أو اختيار المنظور الذى ترسم من خلاله الشخصيات ، أو تحديد مفهوم المكان والزمان ، أو رسم أبعاد معقولية الحدث أو عدم معقوليته ، وكذلك الشأن بالنسبة للغة ، وكل تلك نقاط ، ما تزال بحاجة إلى مزيد من البحث ، لتحديد درجات "الحلول الشعرى" فى الأجناس الأدبية الأخرى ، وهو تحليل قد يجعلنا نعيد النظر قبل أن نحكم بتراجع الشعر أو نتنبأ بموته .

على أن الشعر بالمعنى الاصطلاحى الدقيق مازال بحاجة أيضا إلى مزيد من العكوف عليه ، والعودة إلى نصوصه برؤى جديدة ونظرات تتخفف من المسلمات المسبقة ، ونحن بحاجة إلى التسلح بهذه الروح خاصة عند قراءة شعرنا القديم ، الذى يحق لجيلنا أن يمارس متعة تذوقه ، على نحو لا يطابق بالضرورة الطريقة التى انتهجها الأقدمون وهم يتذوقونه ، إننا مطالبون دون شك بالحرص علي تملك المفاتيح الضرورية للولوج إلى النص وفهم أسرار التراكيب والعبارات ، ولكننا بدءا من اللحظة التي ندخل فيها إلي مجال جاذبية النص – علينا أن نعطى لأنفسنا من حرية التجاوب والحركة أكبر قدر ممكن . وأن تكون لدينا الرغبة والقدرة على النفاذ من أعراض الأمور إلى جواهرها ، وعلى محاولة الوصول إلى مخاطبة الروح الإنسانية وهي هدف الشاعر الذى توخاه فى القديم وحاول الوصول إليه ونجح فى ذلك من خلال استغلال الأطر الثقافية والفنية المحيطة به تعبيرا أو إيحاء وإيماء وعلى الناقد

١- انظر الأهرام بتاريخ ١٩٩٦/٨/٩ .

المعاصر أن يعطي لهذه الحركة قوة دفع أخرى من خلال الأطر المحيطة بقارئة العصرى تعميقا لمحاولات الشاعر القديم والناقد القديم .

إن النص الشعرى قابل لأن يكون فى يد الناقد الجاد ، أشبه بالنوتة الموسيقية فى يد العازف الماهر ، يمكنه مع المحافظة على جوهرها ، أن يستخرج منها ألحانا جديدة، لم تكن مما توصل إليه عازفها الأول ، وليس من الضرورى أن تكون قد تجسدت بنفس الطريقة فى خيال مبدعها القديم ، فالنص منذ لحظة انفصاله عن مبدعه ، يصير ملكا للغة ونظمها الإشارية والدلالية وإيحاءاتها التى لا تنتهى - وكما كان يقول فاليرى إن القصيدة قد تبدأ فى التكون الحقيقى من اللحظة التى يتلقاها فيها المتلقى الخبير ، إننا قد نحس فى هذه الحالة الأخيرة بمتعة تذوق الشعر أكثر مما نحس بعبء تفسيره وتأويله ، وقد نحس بأن النص يحملنا على أجنحته أكثر مما نحمله على أكتافنا ، وبأن شاعرا قديما كالشنفري الأزدى ، أو أبى ذؤيب الهذلى أو البحترى أو أبى فراس الحمدانى أو أبى العلاء أو غيرهم من الشعراء يتوجه بالحديث المباشر كما يتوجه به إلى سامعه الأول ، وبأن الزمان ، شأنه شأن المكان ، لا يشكل فاصلا فى متعة تذوق الشعر ولا حاجزا بين الشاعر وسامعه الحميم ، حتى لو فصل بينهما ألف عام أو تزيد .

إن هذا الكتاب يحاول أن يقدم قراءات متنوعة طلبا لمتعة تذوق النص الشعرى ، وإذا كان قد بدأ بالقراءة القديمة ، فإنه حاول تقديم بعض النماذج المعاصرة ، وإذا كانت القراءة قد انطلقت أحيانا من قصيدة واحدة ، فقد تجاوزها فى بعض الأحيان إلى قراءة ديوان أو تتبع ظاهرة فى إنتاج شاعر ما ، وقد كان الحرص على أن تكون الدراسات النظرية فى أضيق دائرة سعيا إلى إشراك القارئ فى الاقتراب من النص الشعرى الحى والبحث معاً عن متعة تذوق الشعر ، ذلك الفن القديم المتجدد .

والله ولي التوفيق

أحمد درويش

القاهرة في ٢٥ من يوليو سنة ١٩٩٧

أولاً : فى تذوق التراث الشعرى

قــراءة فــى لاميـــة العــرب

للشنفرى الأزدى

تعد قصيدة الشنفرى الأزدى التى عرفت باسم "لامية العرب" واحدة من أشهر القصائد التي وصلت إلينا من نتاج الشعر الجاهلى ، بل إنها لتتنافس على مجال الصدارة فى الشهرة بالنسبة لتاريخ الشعر العربى كله ، مع مجموعة قليلة من القصائد وجدت قدرا مماثلا من عناية الشراح ، وانتقاء كتب المختارات ، وقبل هذا كله وبعده تذوق القارئ للشعر العربى وتمتعه بهذه النصوص الخالدة على تعاقب العصور .

وقد كان إجماع القدماء على تسمية هذا النص الشعرى بلامية العرب شهادة فى ذاته على رأيهم فى حسن تمثيله لأجود خصائص النص الشعرى الجميل ، وشهادة في الوقت ذاته على جريان هذا النص على ألسنة العرب جميعا بعيدا عن الخصائص القبلية والطائفية ، التى كانت تجعل من بعض النصوص أكثر تمثيلا لهذه الطائفة من تلك ، أو أكثر رواية على ألسنة قبائل بعينها دون سواها ، بل وأحيانا أكثر احتمالا لانتحالها من فريق من العرب لترجح بها كفتهم الأدبية على منافسيهم ، لكن نص الشنفرى الأزدى حمل نسبته إلى العرب جميعا ، أكثر من نسبته حتى إلى صاحبه نفسه ، فلم يشع مصطلح "لامية الشنفرى" بقدر ما شاع مصطلح "لامية العرب" .

ولعل هذه الخاصية فى ذاتها هى التي أشاعت زوبعة خفيفة فى القرن الرابع الهجرى عندما ذكر أبو علي القالى (٢٨٨ - ٣٥٦ هـ) فى كتابة الأمالى ، حديثا أسنده إلى أبى بكر بن دريد (٢٢٣ - ٣٢١ هـ) وذكر فيه أن اللامية انتحلها خلف الأحمر ، وأسندها إلى الشنفرى ، وهذا الخبر الذي نقله "القالى" وانفرد به ، كان هو نفسه أول من كذبه حيث ذكر في الجزء الثالث من الأمالى ، نص "اللامية" كاملا مع نسبتها إلى الشنفرى نسبة صريحة دون تشكيك ولم يردد أى من القدماء هذا الرأى ، وردده بعض المحدثين على استحياء ، ووجدوا من يرد عليهم من الدراسين العرب

والمستشرقين[1] .

ومع وجود روايات متعددة للقصيدة في مصادر كتب الأدب العربى ، ومؤلفات الشراح فإن الفروق تعد هينة بين الروايات المختلفة [2] ، فروايات كتب "القصائد المفردات" وأمالى القالى وحماسة الخالدين ومختارات ابن الشجرى وشرح اللامية للعكبرى إلى جانب النص الذي اختارته بعض كتب المختارات الشعرية فى العصر الحديث مثل "موسوعة الشعر العربى" للدكتور خليل حاوى ، أو بعض الدراسات الحديثة مثل "لامية العرب للشنفرى" للدكتور عبد الحليم حفنى وغيرها ، كلها تدور فيها القصيدة فى فلك ثمانية وستين بيتا ، ولا تختلف فيها الأبيات إلا اختلاف "ذائع" عن "شائع" أو "الأهل" عن "الرهط" وغيرها من هذه الفروق الطفيفة التي من الطبيعى أن توجد فى نص تناقله الرواة مشافهة نحو ثلاثمائة عام قبل أن يعرف طريقة إلى التدوين.

لقد تنبه كارل بروكلمان فى نهاية القرن التاسع عشر إلى لمحة فنية دقيقة ، تشكل واحدة من الخصائص الجمالية التي تميزت بها "لامية العرب" حين تحدث عما أسماه بالمذهب الشعرى المستقل المتجسد بها والذي يميزها عن كثير من القصائد الجاهليه الشهيرة ، يقول بروكلمان : "أما فى لامية الشنفرى فيواجهنا مذهب شعرى مستقل ، وعلى حين يجعل الشاعر الجاهلى وصف الطبيعة من الجبال والفيافي وغيرها غرضا مقصودا لذاته ، يتخذ شاعر اللامية هذا الوصف بمثابة منظر أساسى بهيج لتصوير الإنسان نفسه وأعماله ، وإذا فليس هناك ما يحملنا على موافقة الذين افترضوا لهذه القصيدة اللامية بين قصائد الشعر الجاهلى شاعراً آخر غير الشنفرى الذى رويت له القصيدة" [3] .

---

١ – انظر : لامية العرب للشنفرى ، د. عبد الحليم حفنى ، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٧٧ ص ٨٤ وما بعدها

٢ – انظر المقابلة التى عقدها الدكتور محمد إبراهيم حور ، في نهاية تحقيقه لكتاب "أعجب العجب فى شرح لامية العرب" للزمخشرى ، سعد الدين ، دمشق ص ١٤١ وما بعدها .

٣– بروكلمان : تاريخ الأدب العربي حـ ١ ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

إن إجادة تصوير عنصر "الإنسان نفسه" والإحكام الفنى الذى يمكن الشنفرى الآزدى من الوصول بوسائل الشعر إلى جوهر نمط متفرد ، هو نمط "الصعلوك المتمرد" هو الذى جعل اللامية تنبض بالحياة حتى بعد أن تزول معالم اللوحة وصوت المتحدث وهو الذى يجعلها تفتش عن طريقها الخاص فتمتع المتلقى حين توقظ فيه من العناصر ما يجعل منه هو نفسه قوة محاورة تخضع العناصر العرضية المتغيرة إلى المواءمة مع العنصر الجوهري الثابت .

لقد بدأت القصيدة المتمردة بتمرد على منطق "المثيرات والأفعال" الذي اعتاده السلوك "المنطقى" العادى ، واعتاده التعبير النثرى المعبر عن ذلك السلوك وتجسد هذا منذ البيت الأول :

أقيموا بَني أُمِّي صُدورَ مَطِيِّكم　　　فإنّى إلى قَــوْمٍ سِوَاكُــمْ لأمْيَــلُ

فالروابط المنطقيه منفكة بين المثير والفعل الملائم ، فالذى يريد الرحيل هو الشاعر المتمرد وهو الذى ينبغي أن يقام صدر مطيته استعدادا لذلك الرحيل ، أما القوم فهم المقيمون المرتحل عنهم ، ومن ثم فمن المنطقى أن تظل نياقهم نياخا لكن الشاعر "بعثر أوراق المفاهيم الثابتة" تمهيدا لبعثرة مفاهيم الوحشة والأنس التى حكمت علاقة الكائن بالجماعة المحيطة به فى دوائرها المتتالية بدءا من القبيلة الأم إلى القبيلة القريبة إلى القبيلة الحليفة إلى القبيلة المعادية ، ثم إلى اتحاد هذه الدوائر على تناقضها أحيانا ، ضد دائرة أوسع هى دائرة "الحيوان" المستأنس أو المتوحش والتي تتفق الجماعة فى صمت على أنها دائرة المسخر أو العدو ، وهو تصور سوف تقلبه لوحات القصيدة رأسا على عقب ، بعد أن قلبت مفهوم الرحيل والإقامة فى بيتها الأول ، الذى لعله يشكل النبع البعيد لبيت المتنبى :

إذا تَرَحَّلتَ عَنْ قَومٍ وقَدْ قَدرُوا　　　ألا تُفارقَهُــمْ فالراحلــونَ هُمُــو

إننا هنا بإزاء أقدم صورة شعرية متكاملة للرجل الحر بالمعنى الذى نتداوله اليوم وقد كان يعبر عنه بالرجل "الكريم" وأقدم صورة أيضا لقرار الإنسان العربى بأن

يصنع قدره بنفسه ، وأن يختار محيطه وقومه وأهله بصرف النظر عن القيود التي فرضت والأعراف التي ورثت ، بما فى ذلك قيود العيش مع الجنس البشرى نفسه والتى يظن أن فيها الحماية من فوضى القتل والتدمير في عالم الحيوانات ، إن الشاعر هنا يطرح تصوره الفنى فى مجموع من المشاهد المتعاقبة المحكمة ، ففى اللوحة الأولى يظهر قرار الهجرة والتخلى عن القيود العرقية والعرفية والمكانية :

أَقيمُوا بَنى أُمِّى صُدورَ مطيِّكُم — فإنى إلى قوم سواكُمْ لأمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّت الحاجاتُ والليلُ مُقْمِرٌ — وشُدَّتْ لطيّاتٍ مَطايا وأَرْحُلُ

وفى الأرضِ مَنأًى للكَريم عَن الأذى — وفيها لِمَنْ خافَ القِلى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ ما بالأرضِ ضيقٌ على امرئٍ — سَرى راغبًا أَوْ راهبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

إنه هنا يكسر قانون الاجتماع السائد ، فليست "وحدة الجنس" شرطا لإقامة التآلف والتعايش ، ولكن يكفي وحدة المكان الواسع "الأرض" التى تتكرر فى اللوحة مرتين باعتبارها منأى للكريم عن الأذى، وباعتبارها لا تضيق على من سرى فيها ، وهو يحمل عقله فى رأسه ، وسكان الأرض ليسوا "أقواما" و "وحوشا" كما يفرض القانون السائد ولكنهم جميعا أقوام ، وهو يقول لبنى أمه : إنه سيرحل إلى "قوم" سواهم ، وليس هؤلاء القوم إلا حيوانات البرية التي تُفَصِّلها اللوحة التالية ، وهو قبل أن يشرع فى هذه اللوحة ، يتقدم خطوة أخرى في سبيل التآلف وحرية رسم عالمه الجديد ، فيجعل هؤلاء القوم "أهله" الجدد ، ويحدد أفراد عائلته الجديدة بأن أقربهم إليه ثلاثة : ذئب قوي (سيد عملس) ونمر مرقط (أرقط زهلول) وضبع كثيف الشعر (عرفاء حيأل) .

وَلِى دُونَكُمْ أَهلُونَ : سِيدٌ عَمَلَّسٌ — وأَرْقَطُ زُهلولٌ ، وعَرْفاءُ جَيْأَلُ

هُمُ "الأهلُ" ، لاَ مُسْتَودعُ السرِّ ذائعٌ — لدَيْهِمْ ، ولا الجانى بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

وكُلٌ أبِيٌّ باسلٌ ، غَيْرَ أنـنِّى — إذا عَرضَتْ أُولى الطَّرائدِ أبْسَلُ

وإِنْ مُدَّت الأيدى إلى الزادِ لَمْ أكُنْ — بأَعْجَلِهِمْ ، إذْ أَجْشَعُ القومِ أعْجَلُ

ومــــا ذاكَ إلاّ بَسطةٌ عَنْ تَفـــضُّلٍ   عَليـهم ، وكَان الأفضَلَ المتفضـــــلُ

إن القانون المتوازن الذى يحكم حياة هذا التجمع الجديد ، يشكل مفهوم الحرية فى الثورة على السلوك الجائر للجماعات البشرية المحيطة بالشنفرى ، فالسر محفوظ بين الجميع ، والجماعة تحمى الفرد ، والشجاعة متوافرة لدى الكل فى الهجوم على الطرائد ، وإن كان الزائر البشرى أبسلهم وأكثرهم تضحية ، فهو أول من يهجم لكنه في الوقت نفسه آخر من يمد يده إلى الزاد تفضلا منه عليهم، لأن هذه ضريبة "سيد القوم" وكأن الشنفرى من خلال هذه الصفة الأخيرة ، يغمز سادة القبائل الذين يكونون آخر من يتعرضون للخطر ، وأول من ينهبون الغنائم .

وهو فى اللوحة الثالثة لا يقف عند سادة القبائل وإنما يتخطاهم إلى أفرادها وسلبياتهم التي كانت دافعا إلى أن يكسر قيد العيش معهم ومع بني البشر أجمعين ، ويشكل لنفسه فى حرية ، عالما جديدا من الحيوانات يتخذهم أهلاله ، وهو يجسد سلبيات القبيلة من خلال رسم ست لوحات قصيرة لاذعة متتالية ، تصور من خلال السلب صفات الضعيف الذى يرسف فى القيود الاجتماعية المفروضة والمألوفة، ومن خلال الإيجاب صفات الحر الكريم الذى يتأبى على هذه الصفات ، ويحمل ضمنا مقابلاتها الإيجابية ، وتتوالى اللوحات اللاذعة على النحو التالى :

أ) صورة الراعى الضعيف ، الذى لا يستطيع أن يقاوم ظمأ الظهيرة فى الصحراء فيشرب لبان النياق ، وهو يعلم أنه ممنوع من ذلك ، ثم يضطر لكي يعوض اللبن المشروب ، أن يمنع عنها أطفالها ، أو يتأخر فى الرعى حتى المساء الأخير .

ولَسْتُ بِمْهِياف يُعشِّى سَوامَــه   مُجَدَّعةً سُقبانُها وهْـــى بُهَّـــلُ

ب) صورة الرجل الضعيف الذى لا يكاد يغادر البيت ، ويتلقى الأوامر من زوجته :

وَلا جَبَـأٍ أكْهَى مُربٍ بِعُرسِـه   يُطالعها فى شَـأْنه كَيْفَ يَفْعَـلُ

جـ) صورة الرجل الجبان ، الذى يصاب بالذعر لأقل الأشياء ، ويبدو كذكر النعام يضطرب قلبه فيعلو وينخفض كأنه جناحا طائر .

ولا خَرِقٍ هَيْقٍ كأن جَناحَــــه   يَظَلُّ به المكاءُ يَعْلو ويَسْفُــلُ

د) صـورة الرجل الناعم المدلل ، الذى لا يكاد يبرح ديار الحى ، ويضع الكحل في عينيه ويتطيب بالدهون ويجالس النساء ، فكأنه منهن :

ولا خَالفٍ دَاريةٍ مُتَغــــزّلٍ   يَروحُ ويَغْدر دَاهِناً يَتَكحَّــلُ

هـ) صورة الرجل الضئيل الجسم والشأن فى القبيلة ، الذى يبدو كذباب الخيل يطير أمام أقل المخاطر، وشره دائما مقدم على خيره :

وَلَستُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دونَ خَيــرهِ   ألفَّ ، إذا مارُعْتَه اهتاجَ ، أعْزَلُ

و) صورة الرجل الطويل الذى يخاف من ظلمة الليل فى الصحراء ، ويرى أنها أطول منه :

ولستُ بِمحيارِ الظلام إذا أنتَحتَ   هُدَى الهَوجلِ العِسِّيفِ بَهماءُ هوجلُ

وهذه اللوحات الست ، يسلط الفن الشعري عليها أدواته ، فيظهر فيها مدى قبح "العبودية" للعادة والاستسلام أمامها ، وتجعلنا نحس برائحة العفن حتى فى صورة الطيب والكحل ، وتمهد النفوس من ثم ، للثورة عليها والتحرر منها .

وتقابل هذه اللوحات مجموعة من اللوحات الإيجابية تكاد تتوازن معها عددا وقوة، ولكنها تتعاكس معها اتجاها ، فتحدث هذا التوازن الذى يسعى الفن الراقى إلى إيجاده فى النفس البشرية ، إن اللوحات الإيجابية تأخذ خيط بدايتها من النقطة الأخيرة فى اللوحات السابقة لتنسج رحلة التوازن المقابلة ، وإذا كانت اللوحة الأخيرة هناك ، هى صورة الذى يخاف من ظلمة البيداء ، فإن فارسنا "الحر" لكثرة ما عبر الصحراء حافيا ، أصبحت أقدامه كحوافر الخيل ، تصطدم بالأحجار الغليظة فى الصحراء ، فيتطاير منها الشرر :

إذا الأمعَزُ الصَّوانُ لاقَى مناسمى   تَطَايَـرَ منهُ قَـادحٌ ومُفَــلَّلُ

أما الرجل الرخو المدلل ، الذى لا يصبر على ظمأ ولا يتحمل جوعا ، فإن الشنفرى يقدم له صورة التحرير من عبودية الجوع والظمأ ، إنه يطاول الجوع حتى يميت ذلك الجوع ، ثم ينساه وهو يرضى أن يستف تراب الأرض لكيلا يضع نفسه فى عبودية من يتطاول عليه ، وقد كان يمكن أن لا يستعصى عليه أي طعام أو شراب لو أنه رضى لنفسه أن يفعل ما يذم عليه ، لكنه تعلم من عالم الحيوانات أنه يمكن أن يعيش على القوت الزهيد ويبقى نشطا طوال يومه .

أُديم مطالَ الجوعِ حتَى أُميتــه	وأضـرب عنه الذِّكـرَ صَفْحًا فَأَذْهلُ
وأستَفُّ تُربَ الأرضِ كَيـلاْ يَرى لـه	علىَّ مِنَ الطَّوْلِ ، امـرؤٌ مُتطَــوِّلُ
ولولا اجـتنابُ الذأم ، لَمْ يُلفَ مَشَـربٌ	يُعـاش به ، إلا لدىَّ ومـأكَــلُ
ولكنَّ نَفْسـاً حُرَّة لا تُقيم بـي	عَلى الضَّيْم إلا رَيْثـمـا أَتَحــوَّلُ
وأَغْدو على القُوتِ الزَّهيدِ كَما غـدا	أزلُّ تهـاداه التَّنائُف أَطْحَـلُ

وهكذا كانت صور الإيجاب فى مجملها ، قدمت نموذج الرجل الصلب الذي يتعالى على الغرائز فيمتها قبل أن تميت عزته ، ويقاوم سورتها حتى ينساها فلا تملي عليه مطالبها ، ويفضل بعد هذا أن يستف تراب الأرض طعاما ، بدلا من أن يأكل اللقمة الشهية من يد تمتن بها عليه وتتطول ، وهو لا يعدم – لو أراد – أن يمتلك أشهى ما يشرب وما يؤكل ولكن يعوقه عن ذلك اجتناب الذم وعدم الرضا بصنيع ما يعاب على الرجال الأحرار ، وجاءت الصورة الأخيرة من هذه اللوحة الإيجابية لكي تصنع جسرا بين عالمين ، العالم الذى يفر منه ، والعالم الذى يفر إليه ، عالم الإنسان الذى تستعبده عضة الجوع ، ويذل عندما تختفى اللقمة من أمام عينه ، فيمد يده ذليلا بدلا من أن يمد قدمه ضاربا في شعاب الأرض يبحث عن قوته ، وعالم الحيوان، ممثلا فى الذئب الخفيف الأزل الذى يتحرك بقليل من القوت تتهاداه تنائف الأرض ، فتلقيه الواحدة إلى الأخرى ، ولونه الأطحل يكاد يقترب به من لون الأرض ذاتها ، إن هذا الذئب هو المعادل للشنفرى ، وهو الجسر الذى عبر عليه بين العالمين ،

العالم الذى رفضه والعالم الذى اختاره وامتزج به وأصبح واحدا من أفراده ، ومن هنا فإن رؤيته الشعرية للعالم الجديد لا تتم من خارجه بل من داخله ، وهي رؤية يجد فيها ما افتقده في عالمه القديم ، عالم الإنسان إنه يجد هنا معنى النسق الجماعى الحقيقى ، ويجد وحدة الإيقاع التي تتحقق من ناحية فى نموذج لوحة الذئاب الجائعة الباحثة عن الطعام تحت إمرة رئيسها ، ومن ناحية ثانية يجدها في "لغة الشعر" التى تعبر عن تتناغم أجزاء الفعل المتلاحقة تناغما تتحقق فيه أقصى درجات القيد والحرية فى آن واحد ، إن الذئب القائد جال جولته الأولى منفردا يبحث عن الطعام ، فسابق الريح وعدا فى أذناب الشعاب وجال فى خوافيها ، فامتنع القوت عليه من حيث أمَّه ، فأدرك أنها لحظة الاستعانة بالجماعة ، فما هى إلا دعوة واحدة حتى أجابته صرخات انبعثت من كل مكان لذئاب ناحلات يحوط بوجهها الشيب والضمور ، وكأنها السهام التى يرمى بها فى لعبة البحث عن الحظ والمغامرة ، أو كأنها جماعة النحل تبحث عن ملكتها وقد طاردها أحد جامعي العسل فحطم خليتها فانبعثت فى اضطراب من فقد المأوى والطعام، وتجمعت الذئاب حول القائد تفتح أفواهها الطويلة التى تملأ وجوهها وكأن الوجه كله فم ، وكأن شدوقها شقوق العصى الجافة :

غَدا طاوِيًا يُعـــارضُ الرِّيح هافـــيًا	يَخُوتُ بِأَذنابِ الشِّعـاب ويَعْسَــــــلُ
فَلمـــا لواهُ القـــوتُ مِنْ حـــيثُ أَمَّهُ	دعـا فَأجابَتْه نظائرُ نُحـــــــــلُ
مُهَلْهلةٌ شِيبُ الوجـــوهِ كـــأَنّهـــا	قِداح بِكَفَّيْ ياسـرٍ تَتَقلْقَـــــــــلُ
أو الخَشْرمُ المبـــعـــوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ	مَحا بيضُ أراداهنَّ سامٍ مُعسِّـــلُ
مُهَرَّتَهُ ، فــــوهٌ كَأَن شُدوقَهـــا	شقـوقُ العِصِيِّ ، كـالحاتٌ وبُسَّـــلُ

إن هذه الأبيات الخمسة فى مقدمة اللوحة ، مثلت من ناحية لحظة "الحركة" النشطة على مرحلتين مرحلة حركة القائد المفردة ، ومرحلة حركة الجماعة الملبية لصوت الاستغانة ، والتى صيغت من تضافر الصور البصرية والسمعية ، مع اتخاذ الصورة البصرية محورا رئيسيا ، يستعين أحيانا بصورة السمع، فحركة الذئب عبر

الجبال والشعاب ، وصورة الوجوه الشيب ، والأشداق الفاغرة ، والرؤى الكالحة والنحل المذعور تشكل الأعمدة البصرية للوحة والتى تستعين بصوت الذئب وطنين النحل لكي تبعث الحيوية في المرسم المشهود .

لكننا سوف نجد فى نصف اللوحة التالى التكامل والتخالف ، فبدلا من الحركة ، سنجد الوقوف أو السكون ، وبدلا من المحور البصرى المركزى سنجد المحور السمعى الذي يستعين بالبصر أحيانا ، لقد التحقت جماعة الذئاب بقائدها ووقفت قريبا منه فى فضاء الصحراء الواسعة تنتظر إشارته لكي تعزف على درجة الإيقاع التي يختارها ضجيجا أو خفوتا أو صمتا ، وكأنه قائد العزف "المايسترو" وكأنها فرقة الجوقة التى لا تعرف المخالفة أو النشاز ، لقد بدأ القائد الضجيج فتابعته الجماعة كأنها النساء الثواكل النائحات ، فلما صارت درجة إيقاعه إغضاء تابعنه فى الخفوت، فلما تحولت إلى يأس وقنوط، سكت صوت القائد وعلى أثره سكت صوت الجماعة ، وحلت محل ذلك نظرات العزاء المتبادلة ، لقد شكا فشكت ، وارعوى فارعوت ، ورأى أن الشكوى إذا لم تفد فالعزاء أجمل ، وقرر العودة جائعا كاظما غيظه ، وما إن خطا خطوة الرجوع الأولى حتى تابعته الجماعة صامتات كاظمات الغيظ :

فَضَجَّ وضَجَّتْ البِراحِ كـأنَّهــــــا	وإيَّاهُ نوحٌ فـوقَ عَليـاءِ ثُكَّــــــلُ
وأَغْضــى وأَغْضَت واتَّســى واتَّسَتْ بِهِ	مـرامـيلُ عـزَّاها وعـزَّته مُرْمــــلُ
شَكا وشَكَتْ ثُمَّ ارعْوى بَعْدُ وارعـوتْ	ولـلَصَّبْر إنْ لـم يَنْفـعِ الـشَّكْوُ أجْمَلُ
وفَاءَ وفــــاءَتْ بادرات وكلُّهــــا	عَلى نَكظٍ ممّا يُكاتم مُجْمِــــــلُ

إن وحدة النسق بين الجماعة والقائد وانسجام البنية اللغوية الشعرية مع الموقف ، تبلغ درجة رفيعة في هذا المقطع الأخير حيث تتشكل "حزمة" الفعل ورد الفعل من خلال ستة أفعال متتالية : ضج ، أغضى ، اتسى ، شكا ، ارعوى ، فاء ، وفى مرات ورودها الست ، يأتي صوت القائد أولا عاليا ومطلقا من خلال اعتماده على حركة الفتح الطويلة أو القصيرة فى نهاية الفعل ، يتبعه صوت الجماعة ملتزما ومقيدا من

خلال مجيئه تاليا دائما وملتزما بسكون تاء الفعل ، وكأن المراوحة بين فتحة الايقاع وسكونه من خلال ست مرات سريعة ومتتالية ، تقدم ما يشبه دقات القرار والجواب ، وخفقات القلب المنتظمة ، وتتابع الحركات والسكنات في تفاعيل الشعر علي نحو منتظم ، وكلها مظاهر لانسجام القيد والحرية فى آن واحد ، وهو ما افتقده الشنفرى فى جماعته البشرية الأولى ، ووجده فى جماعة الحيوان التي اتخذها أهلا وقوما له .

لكن الشنفرى وقد خالط الوحوش وعالم الحيوان والطير من داخلها ، لا ينسى أنه يريد أن يجمع بين شجاعة الوحش وعزيمته وصبره ، وبين عقل الإنسان وقلبه ، إنه انضم إلى هذه الجماعة على أنه أبسلها ، وعندما فارق جماعته البشرية الأولى لم ينس أن يصطحب معه ثلاثة أشياء القلب الجسور ، والسيف الصقيل ، والقوس الصفراء .

وإني كـفَاني فـقـدَ مَنْ ليَس جَازيًا	بحُسنى ولا فِى قُربِه مُتَعلَّـــــــلُ
ثلاثةُ أصـــحـــابٍ : فُؤادٌ مُشيَّـــــعٌ	وأبيضُ إصليتٌ ، وصـــفـراءُ عَيْطلُ

وكأن هذه الثلاثة التي اصطفاها من عالم البشر هى التي تعادل أصدقاءه الثلاثة الذين اصطفاهم فى عالم الوحش : الذئب ، والنمر ، والضبع .

ومن أجل هذا فإن الشنفرى عندما يرسم صورة تحرك جماعة الوحش تحت إمرة قائدها ويبين غاية ما فيها من الكمال والاتساق ، تشف صورته رغم ذلك عن جوانب السلب التى نجمت عن فقدان الجماعة للعقل المدبر ، لقد كانت نتيجة الرحلة سلبية للقائد والجماعة معا ، وقد اكتفوا جميعا بتبادل نظرات العزاء .

والشنفرى لا يطرح هذا الاستنتاج بطريقة مباشرة ، ولكنه يعرض هذا من خلال صورة موازية لقائد آخر وجماعة أخرى ، وسيكون هو نفسه القائد هذه المرة ، وستكون الجماعة من رفاقه الجدد في حياة الصحراء ، من طيور القطا الظامئات الباحثات عن الماء البعيد المجهول ، وهذا الماء سيكون لمن أسرع في الاهتداء إليه ، وسيكون الفضل لمن شرب أولا وشرب الباقون من سؤره ، وبين الماء وبين القطيع

بقيادة الشنفرى مسيرة ليلة كاملة ، تهتدي فيها الطيور بحدة البصر ، وسرعة خفق الأجنحة ، وتستحثها شدة الظمأ التي تجعل أحشاءها تتصلصل عطشا وهي تلهث نحو الماء ، ومع ذلك فإن هذه الطيور المسرعة عندما تصل إلى الماء تجد الشنفرى قد سبقها إليه وعب حاجته قبلها ، وأخذ طريق العودة فى اللحظة التى كانت قد انكبت فيها مجهدة نحو الماء تدفن فيه الذقون والحواصل :

وتَشْرَبُ أسْآرِى القَطا الكدرُ بَعدَمْا	سَرت قَرَباً ، أحـنـاؤُهـا تَتَصلْصَلُ
هَمَمتُ وهمَّتْ وابتَدْرنا وأسدَلَـتْ	وشَمَّر مني فـارطٌ مُتَمهِّـلُ
فـوليّتُ عَنْهـا وهيَ تَكبُو لعَقْـرِه	يُبـاشـرهُ منهـا ذُقـونٌ وحَوْصَـلُ

إن رحلة الجماعة هذه المرة – مقارنة برحلة جماعة الذئب وقائدها – قد حققت هدفها بالنسبة للقائد والجماعة معا ، فأصاب كلٌّ ما أراد من الماء ، وإن كان القائد قد أحرز ميزة السبق وشرب الباقون أسآره ، وإذا كان القائد البشرى قد تفوق على الذئب فى قيادته ، وأصبح أسرع عدوًا من طيور القطا ، وأكثر اهتداء إلى مواطن المياه التى تعرفها بغريزتها ، وأشد اندماجا فى جماعات الطيور والحيوان ، فإنه لم تغب عنه أعراف الجماعات البشرية ، وهل هناك فرق ؟ أفليست جلبة طيور القطا الظامئة وهي تحط على الماء بعد جهد جهيد ، أشبه بجلبة الأقوام المسافرين حين يحطون الرحال بعد سفر بعيد ؟ أوليس تجمع طيور القطا من مختلف الأنحاء على عين الماء أشبه بتجمع إبل العرب عند أحواض السقا ؟ أوليست عودة طيور القطا المبكرة السريعة بعد أن عبت من الماء سريعا ، أشبه بالرحيل الخائف المبكر لقبيلة "أحاظة" عندما تنفر جموعها على مشارف الصباح ؟

كَأنَّ وغـاهـا ، حُجْرتَيـهِ وحَولَـه	أضـاميمُ من سَفْرِ القـبـائل نُـزَّلُ
تَوافَيْنَ منْ شَتى إليـه ، فـضَمَّهـا	كمـا ضَمَّ أذوادَ الأصـاريمِ مَنْهَـلُ
فَعـبَّت غِشـاشـا ثم مَرَّت كـأنَّهـا	مَع الصـبح رَكبٌ من أحـاظة مُجْفلِ

إن "لامية العرب" شأنها فى ذلك شأن الأعمال الفنية الكبرى ، تتفق فى إيقاعها علوا وهدوءا ، مع إيقاع الكائنات الحية ذاتها ، التي من شأنها أن تلتقط الأنفاس إذا بلغت في الحركة مدى بعيدا ، وأن تراوح بين المد والجزر ، والتقدم والاسترجاع ، كانت اللوحتان السابقتان ، على امتداد خمسة عشر بيتا ، قد شدتا أنفاسنا ونحن نتابع موجتين متتاليتين من الحركة السريعة ، إحداهما تأخذ الصحراء منطلقا لها فى حركة الذئب القائد ، والجماعة التابعة ، والثانية تقتسم مجالها بين الفضاء والأرض ، حيث تلهث جماعات القطا الظامئة ، وراء خطى القائد البشرى الذى يعدو على سطح الأرض ، فتكل أجنحتها دون اللحاق به لأنه كان صاحب خطوة شديدة الاتساع (يقول صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهانى ذرع خطو الشنفرى ليلة قتل ، فوجد أول نزوة نزاها إحدى وعشرين خطوة ، ثم الثانية سبع عشرة خطوة) (١) وبعد هذه الحركة اللاهثة فى اللوحتين تلتقط القصيدة أنفاسها ، وتستريح وتريحنا معها قليلا ، لقد جاءت لحظة الاسترخاء ، وما يتبعها من لحظات الاسترجاع والتذكر ، ومن الطرافة الفنية حقا أن يبدأ الشنفرى لوحة الاسترخاء والاسترجاع ، فيضع الجسد فى الوضع الملائم له ، إنه لا يكتفي بأن يقول : "تذكرت" وما شابهها من مفاتيح تغيير المسار ، ولكنه يبدأ بأن يجعل الجسد الذى كان منطلقا في العدو والحركة ، يستلقى على الظهر ويفترش الأرض ويفتح عينيه فى آفاق السماء ، ويلاحظ أن جسده النحيل ترفعه عن الأرض أسنة الفقار المدببة التي لا يكسوها إلا صفحة الجلد ، وأنه يتوسد ذراعا قليلة اللحم كأن فواصل عظامها كعاب يلعب بها اللاعب فهي منتصبة حادة .

وآلف وجْهَ الأرضِ عنْد افـتـراشِهـا	بأهْدَأَ تُنْبـيـه سناسنُ قُحَّـــلُ
وأعْدَلَ منحـوضًا كـأنّ فـصـوصَـه	كـعـابٌ دَحـاهـا لاعبٌ فـهْي مُثَّـلُ

إن هذا الاستلقاء ، هو الذى شكل الوضع الملائم للاسترخاء ، وجعل الذكريات تتوالى على ذلك الجسد الذى لا يكف عن الحركة ، وأول هذه الذكريات أن الحرب "أم

١ - الأغانى : ٢١/١٨٥ .

قسطل" لا شك أنها حزينه الآن ، لأن الشنفرى لم يعد من جنودها الذين يشعلونها في كل مكان ، ولكن لا بأس فلطالما اغتبطت به زمنا طويلا :

فإن تَبْتَئس بالشَّنفرى أمُّ قَسطَلٍ	لَمَا اغْتَبَطتْ بالشَّنفرى قَبلُ أطْـولُ

فلطالما أوقع كثيرا من الجنايات والقتلى ، فطاردته ومازالت تطارده الثارات وتتقاسم لحمه ، وهو لا يدري أيها سيصيب ثأره أولا ، إنه ينام وهذه الثارات لا تنام فهى تلاحقه وتبحث عنه وتورثه الهموم التي تعتاده اعتياد حمى الربع مرضاها ، وكلما حامت الهموم حوله دفعها ، لكنها ما إن تختفي حتى تظهر من جديد .

طريدُ جناياتٍ تَيـاسَرْن لحـمَــه	عَقـيـرتُه لأيِّهـا حُـــــمَّ أوَّلُ
تَنام إذا مـا نامَ يقْظَى عـيـونُهـا	حِثـاثا إلى مَكْروهةٍ تَتَغلْغَــلُ
وإلف هُمُومٍ مـا تَزال تُعـــودُه	عِيـادا كـحُمَّى الرِّبـعِ أوْ هي أثْقلُ
إذا وردتْ أصــدرتُهـا ثُم إنهــا	تئـوب فَتـأتى من تُحيت ومِنْ عَـلُ

إن موجة الذكريات تقود الفارس المتفرد المتوحش إلى عالم الأنثى ولكنها تقوده على استحياء ، فهى لا تظهر إلا من خلال ضمير المخاطبة الذى يشكل في ذاته معبرا بين نمطين من الذكريات المتواردة على ذهن الفارس ، ذكريات الصلابة الجسدية فى وجه الحديث إلى "أم قسطل" كنية الحرب الشهيرة ، وهي الذكريات التي قادت الجسد إلى أن يحفل بالصلابة دون أن يحفل بالمظهر الحسن ، فالقوة لا يعيبها فقار الظهر الناتئة ولا عظام الذرا ع البارزة ، وذكريات "الرجولة" التى يطرحها عندما خطرت صورة ابنة الحي ، وقد ضن علينا باسمها أو كنيتها مكتفيا بضمير المخاطبة وهى ذكريات لا تبالي أيضا بمظاهر الوسامة والتأنق ، إنما تركز على الصفات المعنوية التى يعتز بها الشنفرى ، فهو كالأفعى ابنة الرمل يكاد لا يعرف المأوى حرا أو قرا ، وهو حاف لا ينتعل ، لا يلبس ثياب المترفين ، ولكنه يعتاض بما هو أبقى ، فهو يتدرع بملابس الصبر وينتعل الحزم ويحمل قلب الذئب :

فإما تَرَيْنى كابْنَةِ الرملِ ضَاحياً على رِقَّة أَحْفى ولا أَتنعَّلُ
فإنى لَمَوْلى الصبرِ أحتاب بزَّه على مِثْلِ قلب السَّمْع والحَزمَ أَنْعَلُ

وهو يعتز بأنه قد يصب الغنى حينا ، ويصيبه الفقر حينا ، ولكنه يرى أنهما عرضان لا يؤثران فى جوهره وجودا أو فقدانا ، فهو لا يجزع من وطأة الفقر ، ولا يختال تحت أثواب الغنى ، ولا يستخفه الجهل والهوى ولا يتتبع عيوب الناس أو ينقل عنهم الأقاويل ويمشى بينهم بالنميمة .

وأعْدِم أحياناً وأغْنَى وإنَّما يَنال الغنى ذُو البعدةِ المُتَبَذِّل
فلاَ جَزِعٌ من خلة مُتَكشِّفٌ ولا مَرِحٌ تَحْت الغِنى أَتَخيَّلُ
ولا تَزدْهى الأجهالُ حِلْمى ولا أُرَى سَؤ ولا بأعقَابِ الأقاويلِ أنْمَلُ

وإذا كانت اللامية قد راوحت في اللوحة السابقة بين الصفات الحسية والصفات المعنوية التى يزدان بها الفارس ويعتز ، من خلال موجة التذكر والاسترجاع التى اتسمت بالهدوء النسبى ، واعتمدت على الصور التي تشكل مقاطع متجاورة أكثر من تشكيلها للوحة متماسكة ، فإن هذه الموجة ذاتها علت شيئا فشيئا حتى قادت الشاعر إلى مرحلة ذكريات "المواقف المتماسكة" فساق إلينا منها لوحتين متوازيتين ، لوحة تمثل شجاعة الليل ، وأخرى تمثل شجاعة النهار . ففى اللوحة الأولى ، يرسم لنا الشاعر إطاراً زمانيا يبدو غير موائم لغارة ناجحة ، فالليل شديد البرد حتى إن الإنسان ليضحى بقوسه التي يدافع بها عن نفسه فيلقيها طعما للنيران لكى ترسل إليه بعض الدفء ، ولا يتردد فى أن يلقى النصال الصغيرة معها ، والظلمة حالكة والمطر منهمر ، ومع ذلك فقد خرج للغارة يصحبه الجوع الشديد والبرد والخوف والارتعاد ، أما الغارة ذاتها فلم يدر حولها حديث فقد جرت فى لمح البصر ، وعلى طريقة التصوير المتحرك الحديث ، لم نبصر إلا آثارها ، نسوة أصبحن ثكالى ، وصبية أصبحن أيتاما ثم عودة الفارس ومازال الليل أليل ، فإذا ماطلع الصباح على

مكان الغارة دار حوار تمثيلى بين فريقين ومن خلاله تتسرب إلينا بعض ملامح الغارة التى كان قد طواها الفارس فى عبوره السريع عليها ، فلقد لاحظوا أن الكلاب قد نبحت بالليل نباحا خاطفا ، فظنوا أن ذئبا ظهر أو ضبعا عبر ، وسمعوا صوتا واحدا شق ظلمة السكون ثم خمد ، فظنوا أنها قطاة فزعت ، أو صقر صاح ، وعندما رأوا آثار الغارة المدمرة في الصباح ، تساءلوا : إن كانت الجن هى التى أغارت فهى شديدة البراعة فى الإغارة، واستبعدوا أن يكون المغير إنسا فما هكذا الإنس تفعل :

وليلةِ نَحْس يَصْطلى القوسَ ربُّها ... وأقطَعه اللاتي بِها يَتَنَبَّلُ

دَعْستُ على غَطْشٍ وَبغْشٍ وصَحْبَتى ... سُعارٌ وإرزيزٌ ووجْرٌ وأفكلُ

فَأَيَّمتُ نِسْوانًا وأيْتَمْتُ إلْدةً ... وعُدتُ كَما أَبْدأتُ واللَّيلُ أَلْيَلُ

وأَصبَح عني بالغُميصاءِ جالسًا ... فريقانِ مَسْئولٌ وآخرُ يَسْأَل

فقالوا : لَقَدْ هَرَّتْ بِليلٍ كلابُنا ... فقلنا : أَذِئبٌ عَسَّ ؟ أَمْ عَسَّ فَرْعَلُ ؟

فَلم تَكُ إلا نبأةٌ ثم هَوَّمتْ ... فَقُلْنا : قطاةٌ ريعَ ، أَمْ ريعَ أَجْدلُ ؟

فإنْ يكُ مِن جنٍ لأبرحَ طارقًا ... وإن يَكُ إنسًا ، مَاكَها الإنسُ تَفْعَلُ

وواضح إلى أى مدى اعتمدت اللوحة على ضربة الفرشاة الخاطفة ، وعلى المزج بين عناصر التمهيد والأصداء التى تصب جيمعها ، حول بؤرة الحدث ، وهي بؤرة لم تحتل إلا بيتا واحدا من بين سبعة أبيات تضمنتها اللوحة – ومع ذلك فقد امتصت من خلال هذا الوجود الشفاف كل حركة سابقة على المحور ولاحقة له ، بل وامتصت كذلك الآف الحركات التى ينتجها خيال المتلقى النشط ، وتلك واحدة من سمات الأعمال الفنية الراقية المكثفة التى تعد "لامية العرب" نموذجا متألقا لها فى الشعر القديم.

أما لوحة "الشجاعة النهارية" التى تتوازى مع لوحة "شجاعة الليل" السابقة فهي التي يختتم بها الشنفرى قصيدته الرائعة ، وبها ومعها يذوب في حياة الصحراء

القاسية كأنه أحد أفاعيها السابحة فوق رمالها الملتهبة ، أو أحد وعولها الرابضة فوق قمم جبالها الشامخة ، وكما احتمل من قبل شدة برودة الليل وظلمته ووحشته وانهمار مطره فلم يثنه ذلك كله عن الإغارة ، فإنه يحتمل في مقابل ذلك شدة حرارة الصحراء فى يومها القائظ ، فى الموسم الذى يطلع فيه نجم الشعري ويبلغ وهج الحرارة مداه ، ولا تستطيع حتى الأفاعى أن تستقر على رمال الصحراء ، في مثل هذا اليوم يبرز الشنفرى لأشعة الشمس الحارقة لا يستره دونها إلا رداء خرق ، وشعر مسترسل ملبد لم يمر عليه مشط فيرجله ، ولا دهن فيحد من خشونته ، ولم يعرف الفلى لتنقيته مما ينام فيه من حشرات ، ولا الماء الذى يزيل عنه أوساخ الإبل والحيوانات .

فى مثل هذا اليوم يبرز الشنفرى إلى صحراء ملساء كظهر الترس ، ويحرك عليها قدمين لم تسبقا إلى هذا المكان ، ويلف المكان من أدناه إلى أقصاه ، ومن أسفله إلى أعلاه ، وتراه فى أرجائه مقعيا كالكلب حينا ، منتصبا فوق القمم حينا آخر .

وعندما تتحرك حوله إناث الوعول كالعذارى اللابسات ثيابا طويلة الذيل ، يختلطن به يأنسن له ، وعندما يحل المساء يحسبنه واحدا من قطيع الوعول ، ويحسبن شعره المتجعد قرون وعل اعتصم بأعالي الجبل :

ويَومٍ من الشِّعرى يَذوبُ لُعابُــــه	أفاعيه فـي رَمضائـه تَتَملَمَــل
نَصَبْت لهُ وجهي ولا كِنَّ دونَــه	ولا سِتْـرَ إلا الأتْحَمِـيُّ المُرَعْبَـلُ
وضافٍ إذا هَبَّت له الريحُ طَيَّـرت	لبائدَ عـن أعطافـه مـا تَرَجَّـلُ
بَعيـدٍ بمَسِّ الدِّهن والفَلْى عَهْـدُه	له عبس ، عـافٍ من الغَسل مُحْـولُ
وخرقٍ كظهر التُّرس ، قَفْرٍ قطعتُـه	بعاملتين ، ظَهْرهُ ليس يَعْمَـلُ
وألحقتُ أولاه بأخراه ، مـوفيـا	على قنّةٍ ، أقعى مرارًا وأمْثُـلُ
تَرودُ الأراوى الصُّحْمُ حَولى ، كـأنَّها	عَذارى عليهنَّ المُلاءُ المذيَّـلُ
ويَرْكُدن بالآصال حولى ، كـأنَّنى	من العُصم ، أدفى يَنْتحى الكيحَ ، أعْقَلُ

إن لوحة الختام أذابت الشنفرى فى عالم الصحراء والحيوان ، فلم يعد ضيفا عليهم ، ينتقى منهم الذئب والنمر والضبع كما كان في اللوحة الأولى ، ولا منافسا لجماعة القطا يسبقها إلى الماء البعيد فيأخذ الرشفة الأولى ويشربن أسآره على أعقابه، وإنما أصبح وعلا هادئا ملبد الشعر كأنه صاحب قرون ، تقترب منه الوعول ، فيشممنه فى ألفة ومودة ويتمسح بهن ، ولا شك أنه كان يفهم عنها وكانت تفهم عنه ، وحاول أن يضعنا معه فى مناخ يتجاوز الأعراض والمتغيرات ، وينتقل إلى الثوابت والجواهر وتلك واحدة من الوظائف الخالدة للشعر الجميل في كل زمان ومكان .

* * *

ملحق : ١

مقابلات الروايات المختلفة للنص في كتب المصادر الأدبية والشروح (*)

(*) تم الاعتماد في المقابلات علي تحقيق الدكتور محمد إبراهيم حور لكتاب "أعجب العجب فى شرح لامية العرب" لأبى القاسم محمود بن عمر الزمخشري (٤٦٧ - ٥٣٨ هـ) .

نص اللامية عند الزمخشري

مقابلاً على نصها في كتب : القصائد المفردات ، والأمالي ، وحماسة الخالدين ، ومختارات ابن الشجرى ، وشرح اللامية للعكبرى :

١- أقيموا بني أمي صدور مطيكم ... فإني إلى قوم سواكم لأميل

٢ - فقد حمت الحاجات والليل مقمر ... وشدت لطيات مطايا وأرحل

٣ - وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى ... وفيها لمن خاف القلى متعزل

٤ - لعمرك ما فى الأرض ضيق على أمرئ ... سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل

٥ - ولى دونكم أهلون سيد عملس ... وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

٦ - هم الأهل لا مستودع السر ذائع ... لديهم ولا الجانى بما جر يخذل

٧ - وكل أبى باسل غير أنني ... إذا عرضت أولى الطرائد أبسل

٨ - وإن مدت الأيدى إلى الزاد لم أكن ... بأعجلهم إذا أجشع القوم أعجل

٩ - وما ذاك إلا بسطة عن تفضل ... عليهم وكان الأفضل المتفضل

١٠- وإنى كفانى فقد من ليس جازيا ... بحسنى ولا في قربه متعلل

١١- ثلاثة أصحاب فؤاد مشيع ... وأبيض إصليت وصفراء عيطل

١٢- هتوف من الملس المتون يزينها ... رصائع قد نيطت إليها ومحمل

---

١ - القالى وابن الشجرى : إلى أهل .

٢ - القالى : لطياتى .

٣ - ابن الشجرى : متحول .

٤ - طيفور : فى الأرض .

٦ - القالـى وابن الشجرى : هم الرهط . وطيفور والقالى : السر شائع .

٧- ابن الشجرى : إحدى.

١٢- القالى : الملس الحسان ... نيطت عليها ، وابن الشجرى : المتان .

١٣- إذا زل عنها السهم حنت كأنها ... مرزأة عجلى ترن وتعول

١٤- ولست بمهياف يعشى سوامه ... مجدعة سقبانها وهي بهل

١٥- ولا جبأ أكهى مرب بعرسه ... يطالعها فى شأنه كيف يفعل

١٦- ولا خرق هيق كأن فؤاده ... يظل به المكاء يعلو ويسفل

١٧- ولا خالف دارية متغزل ... بروح ويغدو داهنا يتكحل

١٨- ولست بعل شره دون خيره ... ألف إذا ما رعته اهتاج أعزل

١٩- ولست بمحيار الظلام إذا انتحت ... هدى الهوجل العسيف يهما هوجل

٢٠- إذا الأمعز الصوان لاقى مناسمى ... تطاير منه قادح ومفلل

٢١- أديم مطال الجوع حتى أميته ... واضرب عنه الذكر صفحا فأذهل

٢٢- واستف ترب الأرض كيلا يرى له ... على من الطول امرؤ متطول

٢٣- ولو لا اجتناب الذام لم يلف مشرب ... يعاش به إلا لدى ومأكل

٢٤- ولكن نفسا مرة لا تقيم بى ... على الذأم إلا ريثما أتحول

٢٥- وأطوى على الخمص الحوايا كما انطوت ... خيوطة مارى تغار وتفتل

٢٦- وأغدو على القوت الزهيد كما غدا ... أزل تهاداه التنائف أطحل

٢٧- غدا طاويا يعارض الريح هافيا ... يخوت بأذناب الشعاب ويعسل

٢٨- فلما لواه القوت من حيث أمه ... دعا فأجابته نظائر نحل

١٣- القالى وابن الجشرى : ثكلى .

١٥- ابن طفور : تقدم البيت على الذى يليه .

١٦- القالى وابن الشجرى : سقط البيت.

١٩- القالى وابن الشجرى : نحت.

٢١- ابن الشجرى : وأصرف

٢٣- القالى وابن الشجرى : لم يبق.

٢٤- ابن طيفور : سقط البيت ، والقالى وابن الشجرى : نفسا حرة .. على الضيم .

٢٧- ابن الشجرى : يعتن للريح.

٢٩- مـهلهلة شـيب الوجـوه كـأنهـــــــــا   قـــداح بكفـــي ياســـر تتـقلقـــل

٣٠- أو الخشـرم المبـعوث حثـحث دبـــــره   مـحا بيض أرداهـن ســـام معسـل

٣١- مـهرته فـوه كـأن شـدوقهـــــــــا   شـقـوق العـصـى كـالحـات وبسـل

٣٢- فضج وضجت بالبراح كأنهـــــا   وإياه نوح فـــوق عليـــاء ثكـــل

٣٣- وأغـضى وأغـضـت واتسى واتست بـــه   مـراميل عـزاها وعـزتــه مـرمـــل

٣٤- شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعــوت   وللصبـر إن لم ينفع الشكو أجـمـــل

٣٥- وفاء وفاءت بادرات وكلهـــــــا   على نكظ ممـــا يكاتـــم مـجمـــل

٣٦- وتشرب أسآرى القطا الكدر بعدمــا   سـرت قـربا أحناؤها تتـصلصـــل

٣٧- هممت وهمت وابتدرنـــا وأسدلـــت   وشمـر منـــي فـــارط متمهـــل

٣٨- فوليت عنها وهـــي تكبـو لعقـــره   يباشره منها ذقون وحوصـــل

٣٩- كأن وغاهـــا حجرتيـــه وحولــــه   أضـاميم من سـفر القبـائل نـــزل

٤٠- توافين من شتـى إليـــه فضمهـــا   كـمـا ضم أذواد الأصـاريم منـــهل

٤١- فعبت غشاشا ثم مـــرت كأنهـــا   مع الصبح ركب من أحاظه مجفل

٤٢- وألف وجه الأرض عند افتراشهـــا   باهدأ تنبيـــه سناســـن قحـــل

٤٣- وأعدل منحوضا كـــأن فصوصـــه   كعاب دحاها لاعب فهـــي مثـــل

٤٤- فإن تبتئس بالشنفرى أم قسطـــل   لما اغـتـبطت بالشنفـرى قـبل أطـول

٢٩- العكبرى : مهللة ... بأيدى.

٣٠- ابن طيفور وابن الشجرى : أرساهن والقالى : رداهن.

٣٣- ابن طيفور : فأغضى . والقالى : أرامل .. أرمل ، وابن الشجرى : فأغضى .. وائتسى وائتست.

٣٥- ابن الشجرى : بادئات . ٣٦- القالى : أحشاؤها. ٣٧- ابن الشجرى : فأسأدت.

٣٨- ابن الشجرى : بعقره تباشرها منها دفوف. ٣٩- ابن طيفور والقالى : من سفلى.

٤٠- ابن طيفور : إليها. ٤١- ابن طيفور وابن الشجرى : مع الفجر والعكبرى : فغبت.

٤٤- ابن طيفور ، وابن الشجرى : فما.

٤٥- طريد جنايات تياسرن لحمـــه ... عـقـيرتـــه لأيهـــا حـــم أول

٤٦- تنام إذا ما نام يقظى عيونهـــا ... حثاثا إلى مكروهه تتغلغـــل

٤٧- وإلف هموم ما تـــزال تعـوده ... عيادا كحمى الربع أو هى أثقـــل

٤٨- إذا وردت أصدرتها ثـم إنهـــا ... تثـوب فـتـأتى من تحيت ومن عـــل

٤٩- فإما تريني كابنه الرمل ضاحيـــا ... على رقـــة أحـفـــى ولا أتنعـــل

٥٠- فإني لمولى الصبر أجتاب بـــزه ... على مثل قلب السمع والحزم أنعل

٥١- وأعدم أحيانـــا وأغنـــى وإنمـــا ... ينال الغنى ذو البـعـدة المتبـــذل

٥٢- فلا جزع من خلـــة متكشـــف ... ولا مـرح تحت الغنى أتخيـــل

٥٣- ولا تزدهى الأجهـال حلمـــي ولا أرى ... سؤولا بأعقاب الأقاويـــل أنمـــل

٥٤- وليلة نحس يصطلي القـوس ربهـــا ... وأقطعه اللاتـــى بهـــا يتنبـــل

٥٥- دعست على غطش وبغش وصحبتى ... سعار وإرزيـــز ووجـــر وأفكـــل

٥٦- فـأيمت نسـوانا وأيتمت إلـــدة ... وعدت كما أبـدأت والليـــل أليـــل

٥٧- وأصبح عني بالغميصاء جالســـا ... فريقان مسؤول وآخـــر يســـأل

٥٨- فقالوا لقد هرت بليل كلابنـــا ... فقلنا أذئب عس أم عـــس فـرعـــل

٤٥- ابن طيفور : جرأول.
٤٦- القالي : تبيت ، وابن الشجرى : تبيت .. مكروهها .
٤٧- ابن طيفور : عياد الحمى .. أوهو والعكبرى : عياد الحمى الربع.
٤٨- ابن طيفور ، وابن الشجرى : وتأتى .
٤٩- ابن طيفور : ولا أتسربل والقالي وابن الشجرى : رقبة.
٥٠- ابن طيفور ، والقالى ، والعكبرى : أفعل.
٥١- ابن الشجرى : ذو البغية.
٥٢- القالي : لخلة وابن الشجرى : ولا جزع .. غب الغنى.
٥٣- القالي : الأحاديث.
٥٤- القالي : اللائى . وابن الشجرى : وليلة صر.
٥٥- القالي : بغش وغطش.
٥٦- ابن طيفور ، وابن الشجرى : ولدة.
٥٧- ابن الشجرى : بالغميصاء.
٥٨- ابن طيفور : فقالوا أذئب . القالي : فقلت أذئب.

٥٩- فلم تك إلا نبأة ثـــم هومـــت ... فقلنا قطاة ريع أم ريع أجـــدل

٦٠- فإن يك من جن لأبــرح طارقـــا ... وإن يك إنسا ماكها الإنس تفعـــل

٦١- ويوم من الشعرى يــذوب لوابـــه ... أفاعيه فى رمضائـــه تتململ

٦٢- نصبت له وجهــي لأكـــن دونـــه ... ولا ستر إلا الأ تحمـــى المرعبـــل

٦٣- وضاف إذا هبت له الريـــح طيـــرت ... لبائد عن أعطافـــه مـــا ترجـــل

٦٤- بعيد بمس الدهن والفلـى عهـــده ... له عبس عاف من الغســل محـــول

٦٥- وخرق كَظهر الترس قفـر قطعتـــه ... بعاملتين ظهـــره ليـــس يعمـــل

٦٦- وألحقت أولاه بأخـــراه موفيـــا ... على قنة أقعى مـــراراً وأمثـــل

٦٧- ترود الأراوى الصحم حولي كأنهـــا ... عذارى عليهن المـــلاء المذيـــل

٦٨- ويركدن بالآصال حولي كأننـــى ... من العصم أدفى ينتحى الكيح أعقـل

٥٩- ابن طيفور : فقالوا والقالى والعكبرى : يك وابن الشجرى : فلم يك قطاقد.

٦٠- القالى : يفعل. ٦١- ابن الشجرى والعكبرى : لعابه.

٦٣- ابن الشجرى : من أعطافه والعكبرى : إذا طارت.

٦٤- ابن الشجرى : به عبس. ٦٥- ابن طيفور : بطنه ليس.

٦٦- طيفور ، والقالى والعكبرى : فألحقت وابن الشجرى : فالحقت أخراه لاه .. قنة أعيا.

ملحــق : ٢

الدلالات المعجمية للكلمات الغريبة

١- أقيموا صدور المطى : كناية عن الاستعداد للرحيل .

٢- حمت : قدرت وتهيأت ، الطيات : ما تنطوى عليه النفس من ميول .

٣- منأى : منزل بعيد ، متعزل : مكان للعزلة .

٥- السيد : الذئب . العملس : القوي على الجري ، أرقط زهلول : نمر أملس ، عرفاء جيأل : ضبع ذات عرف طويل وهو الشعر فى أعلى العنق .

٦- جر : ارتكب جريرة أو إثما .

١٤- المهياف : السريع الظمأ وسط النهار ، يعشى سوامه : يرعى إبلة فى العشاء .

المجدعة : السيئة الغذاء ، السقبان : جمع سقب ، صغير الناقة .

البهل : جمع باهلة وهي الناقة التى لاصرار على ضراعها لمنع أولادها من الضراعة .

١٥- الجبأ : الجبان ، الأكهى : سيئ الأخلاق ، مرب : مقيم في مكان .

١٦- الخرق : المذهول من الذعر أو الخجل ، الهيق : الظليم ، ذكر النعام .

المكاء : طائر يمكو أي يصفر كثيرا وهو كثير تحريك الجناحين .

١٧- الخالف : الذى لا خير فيه أو الأحمق ، الدارية : الملتجئ إلى داره لا يغادرها .

١٨- العل : ذبابة الخيل ويطلق على الرجل الضئيل ، الألف : العاجز الذى لا ينهض لشدة ولا لضيف، اهتاج : تحير مثل الأحمق .

١٩- المحيار : شديد والارتباك الهوجل : الرجل المفرط الطول الأحمق .

اليهماء : البرية التي يضل بها السارى ولا يجد طريقة ، وهى توصف هنا بأنها هوجل على سبيل المشاكلة .

٢٠- الأمعز : المكان الصلب الكثير الحصى . المناسم : خفاف البعير ، القادح : الذى يقدح الشرر ، والمغلل : المكسر .

٢١- المطال : المساومة والتسويف .

٢٥- الخمص : الجوع ، الحوايا : ما يحتوى عليه البطن كالأمعاء وغيرها .

المــارى : إزار الساقى من الصوف المخطط .

٢٦- الأزل : الخفيف القليل اللحم ، التنائف : جمع تنوفة وهي الأرض القفراء

الأطحل : الذى لونه كلون الطحال .

٢٧- الطاوى : الجائع ، الهافى : الذى يعدو فى خفة . يخوت : ينقض

أذناب الشعاب : أواخرها يعسل : يمشى خببا ويسرع

٢٨- لواه : امتنع عليه . أمه : قصده . نحل : ضعيفة من شدة الجوع

٢٩- مهلهلة : خفيفة اللحم . شيب الوجوه : مبيضة ، القداح : السهام

الياسر : اللاعب بسهام الميسر

٣٠- الخشرم : رئيس النحل . حثحث : مضى . الدبر : جماعة النحل

المحابيض : عوديكون مع مشتار العسل يثير به النحل . أرداهن : ثبتهن .

٣١- مهرته : مشقوقة الفم فوه : جمع أفوه وهو كبير الفم

كالحات : عابسات .

٣٢- البراح : الأرض الجرداء ، النوح : جمع نائحة وهي الباكية .

٣٥- فاء : رجع النكظ : الجوع الشديد ، المجمل : الصابر على مضض .

٣٦- الأسآر : جمع سؤر وهو بقية الشراب فى قاع الإناء ، والقرب طلب الماء ليلا .

الأحناء : الجوانب .

٣٧- الفارط : متقدم القوم نحو الماء .

٣٨- تكبو : تتساقط ، العقر : مؤخر الحوض .

٣٩- الوغى : الضوضاء الحجرة : الجانب الأضاميم : القوم ينضم بعضهم لبعض .

٤٠- الأزواد : جماعات الإبل الصغيرة ، الأصاريم : قافلة الإبل .

٤١- عبت غشاشا : شربت على عجل أحاظة : جد قبيلة من حمير .

٤٢- الأهدأ : شديد الثبات الناسن : رؤوس الأضلاع ، تنبيه : ترفعه .

٤٣- أعدل : أتوسد المنخوص : قليل اللحم ، الفصوص : فواصل العظام .

٤٤- أم قسطل : كناية عن الحرب .

٤٥- الطريد : الهارب . تياسر لحمه : اقتسمه .

٤٩- ابنة الرمل : الأفعى . الضاحي : البارز للحر والبرد . الرقة : سوء العيش .

٥٠- أجتاب : ألبس ، السمع : ولد الذئب .

٥٣- تزدهي : تستخف الأعقاب : جمع عقب ، المؤخر أنمل : أسير بالنميمة .

٥٤- نحس : من معانيها البرد . الأقطع : النصال القصيرة العريضة ، تنبلة : اتخذه نبلا .

٥٥- دعست على غطش : سرت في الظلمة البغش : المطر الخفيف السعار : ألم شدة الجوع الآرزيز : البرد ، الوجر : الخوف الأفكل : الرعدة .

٥٨- هرت : نبحت عس : طاف الفرعل : ولد الضبع .

٥٩- النبأة : الصوت هومت : نامت ريع : أفزع الأجدل : الصقر .

٦٢- الكن : الستر الأتحمي : ضرب من البرود ، المرعبل : المتمزق .

٦٣- الضافي : الشعر الطويل اللبائد : ما تلبد من شعره ، الأعطاف : الجوانب .

٦٥- الخرق : الأرض الواسعة العاملتان : يقصد بهما هنا رجليه .

٦٦- القنة : أعلى الجبل ، أقعي : أجلس جيلوس الكلب .

٦٧- ترود : تتحرك الأراوى : جمع أروية وهى أنثى الوعل ، الصحم : بها سواد وصفرة .

٦٨- ركد : ثبت العصم : الوعول التى فيها بياض الأدفى : الوعل الذي طار قرنه .

الكيح عرض الجبل الأعقل : الممتنع العالى .

الحرية فى الشعر العربى القديم

إذا كـان لأدب مـا الحق فى أن يدعى أن التـربة التى أحـاطت ببـذوره القـديمة واحتضنتـها ، والمناخ الذى تنفست فيه براعمه رشفاتها الأولى من الهواء والضـوء ، والأفق الذى احتضن أغصانها عندما استوت على سوقها ونمت وتفرعت ، كل هذا قد جعل نتاجه أكثر اتصالا بالحرية .

فإن الآداب الصحراوية وفى مقدمتها الأدب العربي ، لا تستطيع فقط أن تدعى صلتها الحميمة بالحرية ، ولكنها تستطيع أن تجد بين نتاجها الأدبى وبين هذه الحرية مزيجاً من الأبوة والأخوة والبنوة ، من خلال هذا التفاعل الدقيق بين القيم الإنسانية وبين الفن ، يستظل كل منهما بالآخر وينميه ويعدل من خطواته .

وإذا كـان الأدب العربى القديم قـد تجـسد غـالبـا فى شكل "الشـعـر" فلقد ظلت الفكرة الرئيسية التي تجمع الأدب والحرية ، هى فكرة البحث عن القيود والخلاص منها أو التحرك البارع من خلالها كأنها لم تكن ، في دورة لا تكاد تتوقف "فإذا كان الشعر انبعاثا" يتشكل من خلال الحرية ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية كذلك "حاجة" ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به ، لا من خلال عده حطبا تأكله فيسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة ، ولا وقودا يفني ليبقى لها الوهج والضوء ، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى في النهاية هو والنار معا أو يفنيان معا ، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر ، ولمسة الدفء فوق الجلد ، وومضة الضوء أمام العين وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين ، فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معا ، والشعر نتاج لفرد متميز ، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه فى مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل الحاجة العاجلة المتعطشة إلى مورد عاجل .

لقد نشأ الشعر العربى فى مناخ فاحل ، كانت قيود الموت تحيط فيه بالبشر ، فالماء قليل ، والخضرة نادرة ، والصراع حتمى أحيانا على بقع الخصب القليلة

المتنقلة والتي لابد من "حرية" الطريق للوصول إليها ، وحتي عندما تهدأ الحرب ، تأتي قيود التقاليد ، فالفتيان ظامئون للحياة ، والفتيات الجميلات على مرمى البصر وملتقط السمع ، والتقاليد تقيم حولهن أسواراً من زئير الرجال ، جعلت عنترة يقول عن محبوبته .

حلَّتْ بأرضِ الزائرين فأصبَحْت عَسِراً عليَّ طلابُكِ ابنةَ محرمِ

ولابد من الحرية التى يجسدها الخيال والفن وهى إن استعصت على الواقع والفعل فلا تحل محلهما وإنما تشكل عالما موازيا تجعله المتعة هدفا منشودا .

وتقاليد الطبقات صارمة فقد تكلست جيلا بعد جيل ، وغذتها فكرة الأعراق والأنساب والتفريق بين الدماء الصافية أو المختلطة ولعبت فكرة الامتداد الكمى للعشائر والقبائل والأفخاذ والبطون دوراً رئيسا شكل قيدا مسبقا على حرية "الموهبة والقيمة الفردية فى الشكل" وزادتها فكرة أبناء الحرائر والإماء ترسيخا ، فعملت هذه القيود جميعا من خلال تأثيراتها المضادة عملها فى تاريخ الشعر العربى ، فتشكلت نخبة من ألمع الشعراء القدماء ، ممن قام شعرهم على نشدان "حرية" الخلاص من قيود مجتمع قبلي لا يرضون عنها ، وهجروا قبائلهم ، هجرانا معنويا حينا ، وهجرانا حسياً فى معظم الأحايين فاعتصموا بشعاب الجبال ومسالك الطرق وبطون الكهوف ، وخفايا الأودية ما عرف فى تاريخ الشعر الجاهلى بشعراء الصعاليك من أمثال الشنفرى الأزدى وثابت بن جابر الفهمى الذى عرف "بتأبط شرا" وعروة بن الورد والسليك بن السلكه شيخ العدائين فى التاريخ القديم ، والذى كان يراهن على جياد السباق ، فيسبق أقواها عدوا على قدميه ، لكى يعلن أنه خارج عن نطاق القيد وأنه "حر" لا يأبه بالجواد السريع الذى كانت تسميه العرب : "قيد الأوابد" وهي صورة لا تخلو من مغزى عندما نتأمل علاقة "القيد" بالحرية .

لقد كان هؤلاء الثائرون على قيود الأعراف العرقية من بين الشعراء ، يتشكلون أحيانا تحت اسم "أغربة العرب" وهم أولئك الفتيان الذين ينحدرون من أصلاب الرجال الأحرار وبطون الإماء السوداوات ، فتلاحقهم عقدة النسب الناقصة وتشكل

قيدا ضد حرية اكتمال الرجولة والزهو بها ، ويزداد الأمر تجسدا وتعبيرا عندما يكونون شعراء ، فتفجر على ألسنتهم تجليات الحرية المفقودة أو المنشودة ولعل عنترة بن شداد كان أشهر هؤلاء الذين جسدوا نماذج "عبيد الحرية أو أحرار العبودية" .

لكن علينا أن نتحوط قليلا ، ونحن نبحث عن ظاهرة الحرية في الشعر العربى القديم ، فمصطلحات اللغة فى تطور مستمر ، والدلالة التي نفهمها اليوم من كلمة ما، ليست بالضرورة مطابقة تماما لما كان يفهمه العربى القديم منها وإن كانت بين الدلالات ولا شك ، وشائج قوية من التطور متلاحقة ، فكلمة الحرية لم تكن تعنى فى القديم ، ما نفهمه منها اليوم من هذه النزعة الفردية أو الجماعية الرامية بوسائل مختلفة إلي اجتياز العقبات التي تحول دون تحقيق الذات لأهدافها ، ولكنها فى المقام الأول كانت تطلق على التقسيم الاجتماعى المعهود ، فالحر نقيض العبد والحرة نقيض الأمة والحرية بالمعنى الحقيقى هى الخروج من عالم الأرقاء إلى عالم الأحرار ، لكن اللغة بالإضافة إلي ذلك ، استخدمت هذه الصفة للدلالة على كثير من القيم الثابتة فأطلقت كلمة "حرية العرب" على أشرافهم ويقول ذو الرمة :

فصار حَيًّا وطَبّق بَعْد خوف ... علـى حُرِّيَـةِ العـــربِ الهزالـــى

وأطلقت صفة الحر على الجيد من كل شئ فيقال "حر الفاكهة" أى جيدها و "فرس حر" أى عتيق وسحابة حرة أى كثيرة المطر ، يقول عنترة :

جادتْ عليها كلُّ بكْرٍ حُـرّةٍ ... فَتَركْـنَ كُـلَّ قَـرارةٍ كالدِّرهَـــم

والحر ، الفعل الحسن ، ومن شعر طرفة بن العبد :

لا يكنْ حُبُّك داء قاتـــلاً ... ليس هَـذا مِنْكِ ، مـاويُّ ، بِحُـــر

وفى الوقت ذاته ربطت اللغة القديمة بين صفتي الحرية والكرم ، فأصبح يقال "قلب حر" أى كريم سخى ، قال امرؤ القيس :

لعَمْركَ ما قَلبى إلي أهْلِه بِحُرّ ... ولا مُقْصِـرٌ يومـا فَيأتينـى بِقُـرّ

وعقب عليه لسان العرب قائلا : "إلى أهله ، أي صاحبه ، بحر : بكريم لأنه لا يصبر ولا يكف عن هواه ، والمعني أن قلبه ينبوعن (صاحبه) ويصبو إلي غيره فليس هو بكريم فى فعله ، وفى المقابل ، شاع استخدام صفة الكريم بالمعنى الذى نقصده اليوم بكلمة "الحر" كما فى قول الشنفرى الأزدى :

وفى الأرض مَنْأى للكريمِ عن الأذى   وفيها لِمَنْ خاف القِلَــــي متغـــرل

ومن ثم فينبغى أن نضع نصب أعيننا ونحن نقرأ الشعر القديم ، هذا التطور الدلالي المستمر فى كلمات اللغة .

إن الوسائل الفنية للشعر لم تجعل صرخة الرجل الكريم "الحر" مجرد هتاف ضد القيود ، أو تمجيد لوجه الحرية المفقود ، ولكنها جسدت ذلك فى لوحة تجعل العالم الغائب حاضرا ، والمفتقد قريب المنال ، والمستحيل ممكنا ، ولا تعترف بضغط قوة الواقع ورسوخ استقراره ، وقد يتزامن ذلك مع الواقع الفعلى أحيانا للشاعر الكريم "بطل الحرية" والداعى إليها ، فتزداد الصورة الفنية تألقا من خلال واقع يجسدها ، وجد ثابت بن الأوس الأزدى الملقب بالشنفرى نفسه عند ما بلغ مرحلة الوعى ، طفلا أسيرا فى قبيلة بني سلامان ، وعرف أن وجوده بينهم كان إحدى نتائج الصراع بينهم وبين قومه ، وأنه محكوم عليه أن يظل "عبدا" لهم ما بقى من العمر ، ولكن بذرة التحرر نمت شيئا فشيئا فى جسده الفتى ونفسه الشاعرة ، فقرر أن يكسر بنفسه كل قيد موروث ، وأن يستبدل بالعالم الذي فرض عليه . عالما يصنعه هو باختياره ، فانتهج سلوك "الصعاليك" وأصبح من كبار زعمائهم فى الجزيرة العربية ، وتمرد على بني سلامان ، بل وأقسم أن يقتل منهم مائة رجل ثأرا لذاته وقومه ، وتسلح لمهمته بكل مهارات الفروسية والقتال والعدو والتحمل ومعايشة الوحوش فى الصحارى والانقضاض المفاجئ والاختفاء السريع ، وبدأ القتلى من بنى سلامان يتساقطون ، والشنفرى يختفى والفزع يزداد ، والخطط للإيقاع به أوقتله تفشل ، حتى بلغ القتلى تسعة وتسعين رجلا ، لكنهم تمكنوا من الإحاطة به وقتله ، وقال قائلهم : لم يف بوعده ولم يبلغ قتلاه المائة ، وقرروا نكاية به ألا تدفن جثته ، وأن تترك للحيوانات

تنهشها ، ولم يبق منها إلا جمجمة جافة مسننة ملقاة على الطريق أغاظت رجلا من بني سلامان يوما فركلها بقدمه الحافية بقسوة فإذا بشظية من عظامها تخترق قدمه فيمرض ويموت ، وقال الناس : وفى الشنفرى بنذره بعد موته وقتل الرجل المائة .

وقد رأينا فى الدراسة السابقة كيف رسم الشنفرى فى قصيدته المشهورة "لامية العرب" صورة من أجمل وأدق صورة الحرية ، حين قرر أن يتخلص من كل القيود التى فرضت عليه ، بما فى ذلك قيود العيش مع الجنس البشرى نفسه ، التى يظن أن فيها الحماية من فوضى القتل والتدمير في عالم الحيوانات ، فطرح تصوره الفني فى مجموعة من المشاهد المتعاقبة المحكمة .

فأصبحت مجمل اللوحات التى تشكلت منها "لاميه العرب" صورة حرية كسر القيد الاجتماعى المفروض ، وإحلال البديل المنشود ، أبلغ فى الدلالة على رسوخ مفهوم الحرية ، كما تحددها المفاهيم الحديثة ، فى نفس الشاعر العربي القديم ، من آلاف الكلمات المباشرة ، التى تحلم بكلمة الحرية أو تهتف بها أو تصرخ من أجلها ، دون أن تقدم هذا التصوير الحى الذى يجعل من عالم الفن معادلا لعالم الواقع بل ومعدلا وحافزا على ملء ثغراته .

ولقد استقرت نغمة "العالم البديل" و "المكان البديل" بل والزمان البديل فأصبحت أداة من أدوات التحرك "الحر" للشاعر العربي فى عصوره المختلفة ولم تكن فكرة "الرحلة" التى أصبحت من تقاليد القصيدة العربية الراسخة إلا وجها من وجوه حرية الحركة ، وإذا كانت كثرة استعمالها فى مداخل قصائد المدح قد طغت على بعض جوانب جدتها ، وأعطتها معنى الوسيلة المتوقعة والصورة المبتذلة ، فإن بعض استعمالات الشعراء كانت تعيد إلى "الرحلة" وجهها الحقيقى الموازى "للحرية" والإباء وعدم الرضى بالقيم في مكان يحس فيه الرجل "الكريم" بوادر الجفاء ، مثل تلك النغمة التي تطالعنا في صدر سينية البحترى الشهيرة :

حضرْت رحلىَ الهمومُ فوجهتُ ... إلى أبيضِ المدائن عَنْسى
أتسلى عن الهموم وآسى ... لمحلٍ من آلِ ساسانَ دَرْسِ

أذكـر تنهـيـمـو الخطوب التـوالى ولقـد تُذكـر الخطوبُ وتُنْسـى

وإذا مـا جـفـيت كنت حـريـا أنْ أُرى غيـرَ مُصْبحٍ حـيثُ أُمسى

إنها نغمة أصبحت تصف النفوس الحرة غير الراضية في مقابل النفوس المستسلمة الخاضعة ، وقد تعلو هذه النغمة قليلا فتشكل شريحة النفس الشديد الإباء التي لا ترضى بما يرضى به عامة الناس من خلال "دورات الفلك" العادى ، وترى أن التميز والفضل في رفض "الحياة العادية" التى تصور على أنها مجموعة من القيود المعثرة ، يقول المتنبى :

أينَ فَضْلى إذا قنعتُ من الدهـر بعَيْـش مُعَجـل التنكيـدِ

ضـاق صَدرى وطالَ فى طلب الرز قِ قـيـامى وقلَّ عنهُ قُعـودى

أبدا أقطعُ البـلاد ونَجْمـى في نُحـوس وهِمّتي في سـعـودِ

عش عـزيزا أو مت وأنت كـريـم بين طعن القنا وخـفق البنـود

فـرؤس الرمـاح أذهبُ للغيـظ وأشـفى لِغلّ صـدرِ الحـقـود

إن المتنبى كثيرا ما جسد هذا المفهوم الفنى الذى يجعل "حرية" الحركة قرينا لكل درجات النبل والسمو ، وفتحا لكل أبواب الطموح ، ويجعل على العكس "قيد" الحركة قرينا لكل درجات الوخم والكسل والتدنى والذبول ، وهو من هنا يرفض هذا القيد حتى عندما يقع فيه ويرسف فى أغلاله يرفض أن يمتد من جسده إلى روحه التى يحرص على أن تظل حرة وهو من هنا يرسل من سجنه إلى "أبى دلف" الذى توعده بطول بقائه فى الحبس .

أهْـونْ بِطـولِ الثَّـواء والتَلَـفِ والسـجنِ والقـيـدِ يا أبادُلَـفِ

غيرَ اختيارٍ قبلـتُ برّك بـى والجـوعُ يرضى الأسـودَ بالجِيَفِ

كُنْ أيها السجن ، كيف شئتَ ، فَقَدْ وطنتُ للمـوتِ نَفْسَ مُعْتـرفِ

لو كان سُكناى ، فيكَ منقصـةً لمَ يكُن الدرُّ سـاكنَ الصَـدفِ

وهو عندما يجد نفسه فى سجن أوسع فى رحاب "كافور" ، مقيد السعى إلى الطموح ، محبط الآمال ، قريبا من الراحة فى الفراش ، كما يتمنى كثير ممن يركنون إلى قيود العادات ، يدرك أن ذلك نذير الذبول الذى يقود إلى الفناء ، ويعرف أن المرض الذى حل بجسمه ، في شكل الحمى العاصفة ، ليس ناتجاً عن طعام فاسد أو شراب آسن ، كما يقول الأطباء ، ولكنه ناتج عن "قيد حرية" الحركة شأن الجواد الذى يحبس عن الجرى والانطلاق فيصيبه المرض والذبول :

وملّنىَ الفــراشُ وكــان جــســمى	يَمل لقاءه فـى كـلِّ عـــــام
قـليلٌ عـــائدى ، سَقِمٌ فُــؤادى	كـثـيـرٌ حـاسـدى صَعْبٌ مـرامى
عليلُ الجــسمِ مُمْتَنـعُ القــيـامِ	شـــديدُ السكُرِ مِنْ غِيْرِ المُدام
يقــول لى الطبـيبُ أكلتَ شـيـئـا	وداؤُك فـى شـــرابك والطعــام
ومـــا فى طبــه أنى جـــوادٌ	أضرَّ بجســمــه طولُ الجـمـام
تَعَوّدَ أنْ يُغــبــر فى الســرايــا	ويَدخلَ مِنْ قــتَام فـي قَتـــامِ
فــأمــسكَ ، لايُطال له فــيــرعى	ولا هُو فـى العليق ولا اللجـــامِ

وإذا كان السجن بدائرتيه الضيقة والواسعة عند المتنبى ، قرين القيد ورمز الذبول ، وباعث الأمراض ، وقاتل الطموح ، فإن "حرية" الحركة هى النقيض المأمول، وهى تفيض بلا حدود ، لأن همها الأول أن تكسر فكرة "الحدود" ومن ثم فإن المتبنى على قوة ما أوتى من هيمنة على اللغة ، يرى أن الهدف الذى تؤدى إليه حرية الحركة، يستعصى على أن "يحبس" حتى داخل كلمات اللغة فهو عنده "أجل من أن يسمى" ومن أجل الوصول إليه لابد أن يستهان بكل القيود والحدود :

تَغَربَ لا مَستعظما غَيْرَ نفســـه	ولا قابلاً إلا لخالقه حكمـــــاً
ولا سَالكا إلا فـؤادَ عَجـاجــــة	ولا واجداً إلا لَمكْرُمة طَعْمـــــا
يقــولون لى : مـا أنت ؟ فى كل بلدة	وما تبتغى ؟ ما أبْتغى جَلَّ أنْ يُسْمَى

وإنى لمِن قـوم كـان نفوسَنـــــا بهاَ أنفٌ أنْ تسكنَ اللحمَ والعظمـــا

فـلا عبـرتْ بى سـاعـةٌ لا تُعزنـــي ولا صحبتْنى مـهجةٌ تقبل الظلمـــا

إن هذه التجليات التي يقودنا إليها استشراف نسائم "الحرية" فى الشعر العربى القديم والوسيط ، تقودنا إلي آفاق لا تحد ، قبل أن يلبس هذا المفهوم كلمة "الحرية" كما نعهدها في العربية المعاصرة ، وهذه الآفاق لم تتوقف عن الفنى والاتساع ، بعد أن عرفت اللغة المعاصرة كلمة "الحرية" بمعناها المألوف لنا اليوم ، وعرف الشعر المعاصر أنماطا من التشكيل الفني لها ، أزداد تراثنا الشعرى حول الحرية غني وامتاعا .

* * *

بـــــردة كعـــب بـــن زهيـــر

القصيدة

١- بانَتْ سعادُ فقلبي اليومَ مَتْبُول　　مُتَيَّمٌ إثْرهَا لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ

٢- وما سعادُ غداةَ البَيْنِ إذْ رحلوا　　إلا أغنُّ ، غضيضُ الطرفِ ، مَكْحولُ

٣- هيفاءُ مقبلةً عجزاءُ مدبرةً　　لا يُشْتَكى قِصَرٌ منها وَلا طولُ

٤- تَعلو عوارِضَ ذِى ظلمٍ إذا ابْتَسمتْ　　كأنهُ مُنْهَلٌ بالراحِ مَعْلولُ

٥- أكْرم بها خلّة ، لَوْ أنها صَدَقتْ　　مَوْعودَهَا أوْلو أنَّ النصحَ مقبولُ

٦- فما تدوم عَلى حالٍ تكونُ بها　　كَما تَلَّونُ فى أثوابِها الغولُ

٧- ولا تَمَسكُ بالعهدِ الذى زَعَمت　　إلا كما يُمْسك الماءَ الغرابيلُ

٨- أرجو وآملُ أنْ تدنو مودتها　　وما إخال لدينا منكِ تنَويلُ

٩- أمْست سعادُ بأرضٍ لا يبلّغها　　إلا العتاقُ النجيباتُ المراسيلُ

١٠- وقال كلُّ خليلٍ كنتُ آملُه　　لا ألهيَّنكَ إنى عنك مشغول

١١- فقلتُ خلُّوا سبيلى لا أبالكمُ　　فكل ما قدر الرحمن مفعول

---

١ - بانت : فارقت ، متبول : هالك ، مكبول : مقيد .

٢ - البين : الفراق ، أغن : فى صوته غنه .

٣ - هيفاء : طويله ، عجزاء : ذات عجيزة مستديرة .

٤ - العوارض : مقدم الأسنان ، الظلم : شدة الصفاء ، المنهل : الكأس الأولى ، المعلول : الكأس الثانية .

٥ - الخلة : الصديقة .

٨ - تنويل : تحقيق المنال .

٩ - العتاق : النوق النجيبة ، المراسيل : النوق السهلة السير .

١٠- لا ألفينك : لا أكون معك ولا أحميك .

١١- لا أباكم : تعبير عن التذمر .

١٢- كلُّ ابنِ أنثى وإن طالتْ سلامتُه يومًا على آلهِ حدباءَ محمُول

١٣- أُنبئت أن رسولَ اللهِ أوْعدني والعفوُ عندَ رسولِ الله مأمولُ

١٤- مَهْلاً هداكَ الذى أعطاكَ نافلةَ القرآنِ فيها مواعيظٌ وتفصيلُ

١٥- لا تَأخذنّي بأقوالِ الوشاةِ ولَمْ أُذنب ، ولَوْ كثُرت عنّى الأقاويلُ

١٦- لَقَد أقُوم مقامًا لو يقومُ به أرَى وأسمْعَ مالو يسمع الفيلُ

١٧- لظلَ يرعَد إلاَّ أن يكونَ لهُ من الرسولِ بإذن اللهِ تنويلُ

١٨- حتّى وضعتُ يمينى لا أنازعه فى كفِّ ذي نقماتٍ ، قيلهُ القِيلُ

١٩- إن الرسولَ لنورٌ يستضاء به وصارمٌ من سيوفِ اللهِ مسلولُ

٢٠- فى عُصْبةٍ من قريشٍ قال قائلُهُم ببطنِ مكةَ لمَّا أسلموا ، زولوا

٢١- زالوا فما زال أنكاسٌ ولا كُشف عند اللقاءِ ولا ميلٌ معازيل

٢٢- شمُّ العرانين ، أبطالٌ ، لبوسُهم من نسج داودَ في الهيجا سرابيلُ

٢٣- بيضٌ سوابغُ قد شُكَّت لها حَلَقٌ كأنها حَلَقُ القفعاءِ مجدولُ

٢٤- يمشُون مشى الجمال الزهرِ يَعْصِمُهُمْ ضَرْبٌ إذا عرّدَ السودُ التنابيلُ

١٢- الحدباء : المقوسة ، والآلة الحدباء هي النعش . ١٤- النافلة : العطية .

١٧- التنويل : العطاء .

١٨- ذو النقمات : شديد الانتقام ، قيله القيل : قوله الصادق الحق .

١٩- السيف الصارم : القاطع .

٢٠- زولوا : هاجروا وانتقلوا ، وهو يشير إلى إجبار مسلمى مكه على ترك ديارهم بعد الإسلام .

٢١- أنكاس : جمع نكس وهو الضعيف ، الكشف : الجبناء الذين ينكشفون عند اللقاء ويهزمون ، الميل : الذى يميلون من الخوف ولا يصمدون ، المعازيل : غير المسلحين .

٢٢- العرانين : الأنوف ، وشمم الأنوف ، كناية عن الكبرياء والترفع ، نسج داود : الحديد والسرابيل : الدروع .

٢٣- السوابغ : الواسعة : شكت الحلق : جدلت وأدخل بعضها فى بعض ، القفعاء : نبات صحراوى يشبه حلق الدروع .

٢٤- الزهر : البيضاء ، عرد : جبن وفر ، التنابيل : الكسالى الأقزام .

٢٥- لا يَفْرحـــــون إذا نَالت رمـــــاحُهـم   قومًا وليسَـوا مجازيعاً إذا نيلـــــوا

٢٦- لاَ يقعُ الطعنُ إلا في نحــــــورهم   ما إنْ لهم عنَ حياضِ الموتِ تهليـلُ

الشاعر والنص

لم يكد يبلغ نص شعرى من الشهرة والتداول وشيوع الذكر على ألسنه طبقات مختلفة ، ما بلغه نص كعب بن زهير على صعوبة ألفاظة ، وحداثة عهد صاحبه بالإسلام ، واحتفاظه بطابع أقرب إلى روح الشعر الجاهلى الذى كان كعب يغمس فيه جسده حتي مشارف الفم ويشكل حلقه من أقوى سلاسلة تتفرع عند زهير بن أبى سلمى والد الشاعر ، وصاحب المعلقة المشهورة ، وأحد الذين شكلوا مدرسة التجويد والتنقيح في العصر الجاهلى حتى أطلقت على قصائدهم صفة "الحوليات" لأن مراجعة القصيدة بعد كتابتها كانت تستغرق عندهم حولا كاملا .

بلغت القصيدة حدا من الشهرة عبر عنه أحد المتصوفة حين قال "حدثنى بعض أشياخنا بالأسكندرية بإسناده أن بعض العلماء كان لا يستفتح مجالسه إلا بقصيدة كعب ، فقيل له في ذلك ، فقال : رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم فقلت يا رسول الله ، قصيدة كعب أنشدها بين يديك ؟ فقال نعم ، وأنا أحبها وأحب من أحبها ، قال فعاهدت الله أنني لا أخلو من قراءتها كل يومٌ ولم تزل الشعراء من ذلك الوقت إلى الآن ينسجون على منوالها ، ويقتدون بأقوالها ، تبركا بمن أنشدت بين يديه ونسب مدحها إليه .

وقد تجسدت هذه الشهرة فى غزارة عدد المخطوطات والمطبوعات والشروح والمعارضات التى دارت حول هذه القصيدة وحول ترجماتها إلى اللغات الأجنبية حيث ترجمت إلى معظم اللغات الإسلامية ، بالإضافة إلى ترجمتها إلى الألمانية سنة ١٧٨٤ وإلى الفرنسية أكثر من مرة ، واحدة بترجمة "رو" سنة ١٩٠٤ مع نشر شرح

٢٥- المجازيع : من أصابهم الخوف والجزع ، نيلوا : غلبهم عدوهم .

٢٦- تهليل : هروب وفرار .

الباجورى لها وأخرى ترجمة باسيه سنة ١٩١٠ وقد أحصى المستشرق الألمانى كارل بروكلمان ، أكثر من خمسة وثلاثين شرحا لقصيدة كعب بن زهير بلغات العالم المختلفة ، بالإضافة إلى عشرات الأعمال الشعرية التى عارضتها ونسجت على منوالها .

ولم تكن بدايات كعب بن زهير تدل أبدا على أنه سوف يكون صاحب أشهر قصيدة فى مديح الرسول ، فقد بدأ حياته محاربا للإسلام ، وهاجيا لمن أسلم من قبيلة مزينة التي كان ينتمى إليها ، وعندما أسلم أخوه "بجير" هجاه كعب هجاء مريرا ، وسخر من أتباعه لهذا الدين الجديد ، ولما علم الرسول بذلك أهدر دمه ، وخاف أخوه بجير فكتب إلي كعب أن يسرع بإسلامه أو أن يهرب فى فجاج الأرض بعيداً عن موطن الدعوة ، فجاء كعب إلى المدينه متنكراً ملثما ، ودخل مع أبى بكر علي الرسول فلما سلم النبى من صلاة الصبح ، جاء أبو بكر به وقال يا رسول الله: هذا رجل جاء ليبايعك على الإسلام فبسط النبى يده ، فحسر كعب عن وجهه وقال : هذا مقام العائذ بك يا رسول الله ، أنا كعب بن زهير فتجهم له نفر من الصحابة وأغلظوا له ، لذكره النبى صلى الله عليه وسلم من قبل ذكرا غير حسن ، ولكن النبى أمنه ، وطلب كعب أن يسمح له بإلقاء قصيدة فاستمع له الرسول ، فأنشده "بانت سعاد" فاستحسنها النبى ، وكافأه عليها ببردة ألبسها إياه ، وقد اشتراها معاوية بن أبى سفيان بعد ذلك من كعب بعشرين ألف درهم ، وظلت البردة التي يلبسها خلفاء بني أمية فى العيدين وسميت القصيدة باسم البردة وألبست صاحبها بردة مجد لا يبلى ، وصارت من أشهر أشعار العرب .

إن قصيده كعب "بانت سعاد" أصبحت أكثر شهرة فى المديح النبوي من قصائد الشاعر الأنصاري حسان بن ثابت الذى حمل لقب شاعر الرسول وكان شعره في طبقة عالية جيدة ، وكانت عاطفته الدينية بالتأكيد ، أقوى من عاطفة كعب وقت كتابة قصيدته التى كانت أقرب إلى الاعتذار وطلب العفو وكانت قيم المديح فيها أقرب إلى مديح الملوك منها إلى مديح الأنبياء ، ومع ذلك فإن المسلمين فى عهد النبوة وبعدها ،

أولوا قصيده كعب أقصى درجات الاهتمام ، فكيف نفسر سر الفرح بهذه القصيدة والاعتناء بها ، وتحولها إلى نص شبه دينى على مر العصور ؟

إن التصور "الإعلامى" لدور الشعر فى هذه المرحلة ، ربما يقدم تفسيرا أوليا لشهرة قصيدة كعب ، ذلك أن الشعر كان يمثل سلاحا "دعائيا" خطيرا في هذه الفترة يساعد على تشكيل ما يسمى الآن "الرأى العام" وكانت أهمية الشاعر الجيد تساوى فى عصرنا أهمية وسائل الإعلام المقروءة أو المسموعة أو المرئية ، ولهذا كانت مناصرة الشاعر لفرد أو لقبيلة أو لرأي عاملا من عوامل نجاحه ، ومن هنا فقد لعب الشعراء دورا هاما فى الحياة السياسية الإسلامية خاصة في العصرين الأموى والعباسى ، وقد كان كعب بن زهير والأعشى يمثلان أهم شاعرين ظهرا فى نهاية العصر الجاهلى ولهذا تطلعت أنظار المسلمين إلى انضمامهما لركب الإسلام ، وكاد الأعشى أن يدخل الإسلام فى آخر عمره ، عندما رأى كفة الميزان تميل لصالح الدعوة الجديدة ، وأعد بالفعل قصيدة فى مدح الرسول ، وركب متوجها بها إليه ، ولكن قريشا التي كانت تتابع الموقف ، خافت كثيرا من عواقب هذه الخطوة ، فتصدت للأعشى فى الطريق قبل أن يصل إلى المسلمين وأغرت الأعشى بكل الوسائل ، فقبل في النهاية أن يؤجل إسلامه عاما ، وأن يأخذ فى مقابل ذلك مائة من الإبل هدية له ، ولكنه كما تقول الروايات - وقع أثناء عودته من على جمله فمات .

وإذا كان المسلمون قد حزنوا لعدم انضمام الأعشى لهم ، فإنهم قد سعدوا كثيرا بانضمام كعب بن زهير الشاعر لهم ، ومدحه لنبيهم ، وربما زاد فى ذلك موقف المناوأة والعدواة السابقة - والفضل ما شهدت به الأعداء - فجرى الاهتمام بقصيدته، والتوسع فى روايتها لكي تصل إلى أسماع العرب ، مسلمين وغير مسلمين فى بداية الأمر ، ثم تستقر فى وجدان المسلمين ، مرتبطة برضا الرسول عنها ، وتقديمه بردته جائزة لها ، فيسعد المسلمون فى كل عصر ومصر بما سعد به الرسول، ويحلمون بجائزة من جوائز رحمته كما قال القاضي محى الدين بن عبد الظاهر :

لقد قال كعب في النبى قصيدة وقلنا عسى في مدحه نتشـــارك

فإن شملتنا بالجوائز رحمـــــة كرحمة كعــب فهو كعــب مبــارك

غير أن هذا التكريم من الرسول عليه الصلاة والسلام لهذه القصيدة وإثابته عليها يحمل فى ذاته معني دقيقا من معانى موقف الإسلام من الإبداع الأدبى وهو موقف يمكن أن ينسحب على الإبداع الفني عامة ، فمطلع القصيدة الذى أعطاها عنوانها هو الغزل ، وهو غزل فى سعاد التي رحلت فأصبح القلب بعدها وكأنه غائب عن الوجود وهو من شوقه إلى سعاد كأنما رحل فى أثرها ، وقيد بقيود لم يستطع الفكاك منها ، أما "سعاد" المحبوبة تلك فإنه يتذكرها ساعة الرحيل ، كانت غزالا في صوته غنة وهى تنطق كلمات الوداع وكانت الجفون مسبلة على العيون الكحيلة ، إن هذه الفتاة مكتملة الملامح الجسدية فأنت إذا رأيتها مقبلة عليك ترى قواما ممشوقا فارعا ، وإذا رأيتها وقد انصرفت ترى تكوينا أنثويا يتمثل فى العجيزة المستديرة وهى وسط في قوامها ، أما إذا ابتسمت فإن شدة الصفاء في الثغر الجميل تجعله كأنما سقى بالخمر المرة بعد المرة ، وما أطيبها من صديقة لو أنها كانت صادقة الوعد ، لكنها شأن الحسناوات تتقلب فى أحوالها بين الرضا والغضب وتبدو وكأن لها مائة لون ، كما أن للغول الوهمى مائة شكل يتبدي خلالها ، أما الوعود التي تبذلها فإنك لا تستطيع أن تمسك بها إلا إذا كنت تستطيع أن تمسك بالماء فى الغربال ، ولكننى علي أى حال أتمسك بالرجاء والأمل فى المودة وإن كنت لا أعتقد أنه سوف يتحقق لى المنال .

هذه الصورة الغزلية المشتملة على كثير من الصور الحسية ، عندما تنشد فى مجلس الرسول فيستحسنها ويثيب عليها ، تدل علي أن الإسلام منذ البداية فرق بين الكلام العادى الذى يدور في الحياة اليومية لأغراض عملية ، ويحاسب صاحبه عليه صدقا أو كذبا وتلميحا أو تصريحا وإساءة أو إحسانا ، وتتم المطابقة فيه بين القول والفعل المقابل له ، وبين الكلام الفنى الذى يهدف إلى إثارة المشاعر وترقيق الأذواق ، وصناعة التشكيل الجميل ، وذلك لا يحاسب بمعايير الكلام العملى اليومى ولا

بمطابقة القول للفعل وإنما يحمل معايير أخرى ، عبر عنها إصغاء الرسول لهذا المقطع الغزلى فى بداية القصيدة واستحسانه للشاعر وإثابته فى نهاية السماع ، ولو تصورنا أن هذه الصور قيلت في "كلام عادى" غير فنى أمام الرسول لكانت موضع استهجان منه ومن حاضرى مجلسه ، ومن هنا فإن الدرس المستخلص من روح الإسلام هو عدم معاملة الكلام "الإبداعى الجميل" بمعايير "الكلام العادي العملى" والتوسع في الإصغاء إلى اللغة الفنية .

إن المقطع الثاني والذى يمتد علي مساحة عشرة أبيات يغطى لحظة الخوف التى عاشها الشاعر عند ما بلغه التهديد بإراقه دمه وأحس أن الأرض قد ضاقت عليه بما رحبت وأن كل الأصدقاء قد تخلوا عنه وشغلوا عن مناصرته ، وأنه استسلم فى النهاية للقدر الذي لا مفر منه وأدرك أن ما قدره الرحمن سوف يكون، وأن الموت هو غاية كل حى ومصير كل ابن أنثى أن يحمل علي نعش يصنع من خشبة حدباء مقوسة والشاعر ينسل من هذه اللحظة المخيفة فيفتح نافذة من ضوء الأمل من خلال الرجاء فى عفو الرسول ، وتكون هى أولى خطوات الاعتذار والمديح فى آن واحد وتكون أيضا مدخلاً لتحويل الخطاب فى القصيدة من ضمير الغائب "أن رسول الله" إلي ضمير المخاطب : "مهلاً : هداك الذى أعطاك نافلة القرآن" وهو ضمير يحمل الألفة والتقرب ، وتكون أيضا بداية الاعتراف بالنبوة والقرآن ، ثم يستعير الشاعر لغة "ملك الاعتذاريات" عند الشعراء الجاهليين ، وهو النابغة الذبياني ، فيأخذ عنه فكرة النصح بعدم سماع كلام الوشاة ولو كثرت أقاويلهم ، ويعود الشاعر إلى تصوير لحظات الرعب التى كان يشعر بها بعد سماعه الوعيد بإراقة دمه تصويرا فنيا جميلا فيرسم صورته وأشباح الوعيد تطارده وأصواتها من الغلظة حتى لو سمعها الفيل لظل يرتعد خوفا إلا إذا أنقذه أمل من الرسول بالعفو عنه. إن المقطع الثالث الذي يمتد من البيت التاسع عشر إلى نهاية القصيدة ، يدور حول كوكبة الرسول وصحابته من المهاجرين خاصة ، وذلك تخصيص أغضب الأنصار قليلا ، حتى خصهم كعب بقصيدة مديح أخرى ، وفي هذا المقطع يبدو الرسول صلوات الله وسلامه عليه علي رأس هذه الكوكبة وقد مثل جانبى الرحمة والرهبة ، فهو نور

يستضاء به وسيف من سيوف الله مسلول وصارم ، وحوله هذه الجماعة القرشية التي تحملت العنت في سبيل دينها ولما خيروا بين التمسك بالدين والهجرة من مسقط الرأس ، رحلوا غير جبناء ولا ضعفاء ، أنوفهم مرفوعة للسماء ودروعهم منسوجة من الحديد ، سابغة عليهم وقلوبهم مملوءة بالبطولة ، وحلق الحديد يغطى أجسامهم المحاربة وقد تشابكت الحلقات حتى صارت مجدولة متداخلة ، أما إذا اقتحموا ميدان الحرب فهم يتحركون في ثبات الجمال ، ويكيلون الضربات لعدوهم ولا يخافون مما يوجه إليهم من ضربات ، وهم لطول خبرتهم بالحروب يعلمون أن الحرب سجال يوم لك ويوم عليك ، ولهذا فإنه لا يستخفهم الفرح إذا انتصروا ونالت رماحهم من عدوهم، ولا يهدهم الجزع إذا نالت منهم رماح الأعداء ، وفى كل الحالات فإنهم لا يعرفون الهرب ، ولا يتلقون الطعنات إلا في نحورهم وصدورهم لا فى أقفائهم وظهورهم .

إن الصدي الواسع الذى وجدته قصيدة كعب بن زهير "بانت سعاد" على امتداد أكثر من أربعة عشر قرنا من الزمان ، ليدل فيما يدل على أن رحلة النص الأدبى ، تبدأ طريقها الحقيقى فى نفس القارئ ، عندما يحكم المبدع إرسال النغمة الصحيحة الأولي ، فتتفاعل من خلال المتلقي مع آفاق ربما لم تكن فى حسبان المبدع الأول ، ويتخلق النص كائنا حيا مستقلا لا يتوقف نموه ما بقيت أذن سامعة وعين فاحصه ووجدان متذوق .

* * *

رباعية الفناء

فى مرثية أبى ذؤيب الهذلى

تمثل مرثية أبى ذؤيب الهذلى لأبنائه واحدة من عيون المراثى فى الشعر . تتصدر عند بعض أصحاب كتب المختارات الشعرية القديمة قائمة القصائد المختارة فى هذا الفن الشعرى . وقد عدها أبو زيد القرشى صاحب جمهرة أشعار العرب أولى القصائد السبع التي اختارها من مراثى العرب القدماء .

والدوافع الإنسانية التي تكمن وراء القصيدة تبدو شديدة القسوة ، فقد قيل إن أبناء أبى ذؤيب الخمسة أو الثمانية على اختلاف الروايات ، قد اختاروا الهجرة طلبا للرزق ، وتركوا أباهم في شيخوخته وحيدا ، وإذا بالطاعون يفاجئهم في مهجرهم فيحصدهم جميعا في عام واحد . وهو حدث يكفى بأن يهد كاهل الشيخ العجوز ويزلزل الأرض من تحت قدميه . ويهز أرجاء السماء فى عينيه . لكن قسوة الدوافع لا يمكن أن تكون وحدها سببا فى خلود عمل فني . فكم من الآباء ثكلوا أبناءهم ، وأطلقوا صراخا عاليا أو نشيجا مكتوما وتأثر بهم المحيطون وأشفق عليهم أبناء أيامهم . ولكن صفحة حزنهم طواها الزمن برحيلهم . أو بدل بها صفحة أخرى فى حياتهم .

إن البنية الفنية المحكمة وحدها هى التي يمكن أن تقاوم الفناء والنسيان وتجعله مستعصيا على الجفاف والذبول . وعلينا أن نفتش ونحن نعيد قراءة القصيدة عن الأسرار التى جعلتها تفلت من أسوار الفناء مع أنها تتحدث عن الفناء . وتخرج عن لحظية المتغير إلي ديمومة الثابت ، أو توسع مجالها من الظاهرة الإنسانية إلى الظاهرة الكونية ، ثم تتهدى من خلال ذلك كله فى عفوية وعمق معا إلى بنية لغوية دافئة ومشعة . لقد تجاوزت القصيدة منذ اللحظة الأولى نقطة التجمد عند لحظة الحزن الأبوية لكي تجعل منها دافعا نحو لحظة التساؤل الوجودية . وطورت الموقف من ثم إلى موقف الصراع الكلى بين الوجود والعدم الذي يقع الإنسان فى طية من طياته ويخضع لمجمل قوانينه .

ولقد بدأت القصيدة بما يمكن أن يشبه دقة المسرح عندما لخصت القضية فى مصراعين يمثلان القرار والجواب ، التساؤل ومؤشرات الرد :

أمِنَ المنونِ وريْبِهـا تَتَوجَّـعُ ؟ والدَّهر لَيْسَ بمعتبٍ مَنْ يَجْزَعُ

وهذا الصوت الأول الذي لا يعلم مصدره . لكن يوهم بمناخ الديالوج الحوارى يشفعه صوت آخر معلوم المصدر هذه المرة . لكى يضيف إلى السؤال المطلق سؤالا نسبيا يتكون من طرفيهما معا ، دائرة الصراع؛ الدهر والإنسان :

قَالَت أُمَيْمَـةُ مـا لجِسْمِكَ شـاحِبًـا مُنْذُ ابتُذِلتَ ومثْلُ مـالكِ يَنْفَـعُ

أَمْ مَا لجِسْمك لا يُلائِمُ مَضْجِـعًا إلاَّ أقَضَّ عليكَ ذاكَ المضْجَـعُ

إن ثنائية السائل ، وثلاثية السؤال حول التوجع والشحوب والأرق لن يتناول الشاعر منها إلا طرف خيط واحد . يجعل مدخله إليه هذه الأداة النحوية التفصيلية "أما" والتى توهم بأنه سيعود على التساؤلات الباقية . ولكنه لن يعود إليها أبدا . وكأنه منذ البدء يعطي الإيحاء باختلال التوازن من خلال تعدد السائل والأسئلة ووحدة المجيب ، وكأنه أيضا يومئ إلى أن أسئلة الكون أكبر من أن نجيب عنها جميعها وكأنه كذلك يضع خاتمة سريعة لهذا الديالوج الحوارى الذى بدأ به القصيدة لينتقل إلى مونولوج طويل بعد أن أسس له بدرجات ازدواج السائل وتعدد الأسئلة .

إن المونولوج الذى يمثل عصب القصيدة وصلبها يتشكل من أربع لوحات كبرى قد تبدو للوهلة الأولى غير متلاحمة . ولكنها تصب جميعا في مجرى التساؤل الذى أثاره حوار المفتتح .

وتبدأ اللوحة الأولى من البيت الرابع حتى البيت الثامن عشر وترصد الرحيل الفاجع لأبنائه ويصور البيتان الأولان من اللوحة "الحدث المحورى" وآثاره المباشرة :

فَأَجَبْـتُهَا أمـا لجِسـمىَ إنَّـهُ أوْدى بَنِيَّ مِنَ البـلادِ فـودَّعُـوا

أوْدَى بَنِّى فَأعَقْبَونِـى حَسْرةً بَعْدَ الرقـادِ وَعَبْرةً مَا تُقْلِـعُ

ثم تتقدم القصيدة في الأبيات الأربعة التالية لوصف درجات الصراع المتنامى وهو صراع يتم أولا بين هوى الأبناء وهوى الآباء بين المغامرة والخوف ثم يتم ثانيا بين الإرادة الإنسانية والقدر ولسوف تنتصر المغامرة على الخوف . وترجح حتى من الناحية الكمية فى البنية الشعرية كفة القدر على الإنسان :

سَبَقـوا هَوَىَّ وأعْنَقـوا لهـواهـم * فَتُخُرِّمـوا ولكل جَنْبٍ مَصْرَع
فَغَبَرتُ بَعْدهـمُ بـعَيْشٍ نَاصـب * وإخـالُ أنى لاَحقٌ مُسْتَـتبـعُ
وَلَقَد حَرِصْتُ بـأن أدافع عـنْهـمُ * وإذا المنيـةُ أقـبلَتْ لاَ تُدْفَـعُ
وإذا المنيـةُ أنْشـبَتْ أظفـارهـا * ألفَيْتَ كُلَّ تميـمـةٍ لاَ تَنْفَـعُ

ولقد رمزنا للأشطر التى تمثل سطوة القدر بنجمة في أولها ويمكن بسهولة ملاحظة التفوق لها بالقياس إلي تلك التى تعبر عن إرادة الإنسان . لكن الحوار بينهما سوف يظل متصلا وسوف تتأرجح الكفة هنا أو هناك بين عاملين يبرزان بوضوح فى بقية أبيات اللوحة الأولى وهما عامل الاستسلام وعامل التماسك والشاعر يحرص على أن يظل خيطاهما مشدودين لكى يشكلا لحمة الصراع وسداه فإذا ما غلبت لحظة الضعف والاستسلام فى البيت العاشر :

فالعَيْنُ بَعْدَهمُ كَأنَّ جُفونَهـا سُمِلَت لِشَوْكٍ فَهْى عُورٌ تَدْمـع

وازنتها لحظة التماسك فى البيت التالى له :

وتَجلدّى للشّامتينَ أُريهُـمُ أنّى لرَيْبِ الدَّهرِ لاَ أَتزَعْـزَعُ

ثم عادت موجه الاستسلام مرة أخرى فى بيتين تاليين يبدو فيهما المرء مجرد صخرة بارزة تتخذها الحوادث هدفا لما تحمله من الأحجار ويبدو فيها الفناء حتما لابد أن ينتظر :

حَتَّى كَأنى لـلحَوادثِ مـرْوةٌ بصفَا المشرقِ كُلَّ يَومْ تُقْـرَعُ
لاَبُدَّ مِنْ تَلَفٍ مُقـيم فـانْتَظرِ أبَأرْضِ قَوْمِك أمْ بأُخرى المَضْجَعُ

وتسود هذه النغمة بقية أبيات اللوحة ناسجة من تقابلات التماسك والاستسلام أضلاع المرآة التى تنعكس عليها رؤية الشاعر لقضية الوجود والفناء حين يضعها فى إطار الفعل الإنسانى ويرصد من خلالها رد الفعل على النفس المتقلبة :

والنَّفْسُ راغبـةٌ إذا رَغَّبْتَهـا   وإذا تُــرَدُّ إلــى قَليــلٍ تَقْنَـــعُ

لكن القصيدة ما تلبث أن تخطو خطوة فنية واسعة ، عندما تنقل مجال الرؤية من الفعل الإنسانى إلى الفعل الكونى العام وترصد فى إطاره فكرة الوجود والعدم ، ومن خلال هذا المنظور الفني تضيف القصيدة ثلاث لوحات فنية إلى لوحتها الأولى تتصل الأولى منها بمصرع حمار الوحش ، وترسم الثانية مصرع الثور ، ثم تعود الثالثة والأخيرة إلى مصرع الإنسان عندما يتحدى الموت باختياره فارسا محاربا ، وكأن هذه اللوحة الأخيرة تشكل عند الشاعر صدى لوحته الأولى التي صورت الإنسان وقد لاقى الموت مكرها مرغما حتف أنفه أمام رياح الطاعون .

ولقد عمد الشاعر فى ربط لوحاته بالمناخ العام للقصيدة إلى طريقة التوازي والإيحاء ، لا إلي طريقة الربط التشابهى والاستنتاجى التى ربما تكون أكثر شيوعا فى قصائد الشعر العربى ، واعتمد فى الربط بين اللوحات على وحدة النغمة "المفتاح" التي تكاد تشبه فتح الستار لفصل جديد من مسرحية متصلة وقد تمثلت هذه النغمة المفتاح فى جملة شعرية ترددت ثلاث مرات في فواتح اللوحات الثلاث ، وهى جملة "والدهر لا يبقى على حدثانه" وقد تكررت فى الأبيات "التاسع عشر" و "الأربعين" و "الثانى والخمسين" وقد يلاحظ على بنية هذه الجملة نفسها أنها لا تتصل بالضرورة اتصالا حتميا من الناحية النحوية بالجمل التالية له . بمعنى أن الفعل يبقى وهو فعل متعد لا يبحث له عن مفعول معين وإنما يستخدم على الطريقة التى وردت فى الآية القرآنية "وما أدراك ما سقر لا تبقى ولا تذر" فالدهر هو هذه الآلة الضخمة التي تبدو فكرة "الحدثان" الطاحنة أكبر مظاهرها ، وهى من خلالها لا تبقي على شئ وتطبق قانونها على الكون كله ، والإنسان جزء منه .

وفى هذا الإطار ترد لوحة مصرع حمار الوحش لتشغل عشرين بيتا فى القصيدة (١٩ – ٣٩) وتتدرج اللوحة في نمو فني دقيق يأخذ خطين بارزين الخط الصاعد وفيه تتجمع كل مظاهر الحياة والمد ، والخط الهابط المنحدر نحو الفناء ، ومع خط الصعود يبدو حمار الوحش متحركا فى صورة جديلة جماعية ، فحوله أربع من الجدائد وهى الأتن القوية ، وهو نفسه يتمتع بفتوة فى جسده تجعل نهيقه يملأ الآفاق ويتحرك بقوة وخيلاء وتيقظ ، وكأنه عبد مسبع "أو إنسان أسد" وتلك لقطة تذكر بفكرة أبى الهول عند الفنان النحات وكأنها وجدت صداها عند الفنان الشاعر ، ثم تمتد فكرة المد يعين عليها المرعى الخصيب والتباهي أمام أنثاه الجميلة وهي أتان فارعه مثل القناة ، ووفرة ماء القيعان التى حطت بها مياه السحاب الصائف فاستقرت ، وتبلغ موجة الحياة قمتها لهذه الجماعة المطمئنة فى صورة تبادل العض واللعب والتهيؤ لما وراء ذلك من معانى التمتع بالحياة والرغبة فى امتدادها :

والـدَّهْر لا يُبْقـى علـى حَدَثـانـــه   جَوْنُ الـسَّراةِ لَهُ جَدائـدُ أَرْبَـــعُ
صَخِبُ الـشَّوارِبِ لا يَزالُ كـــأَنَه   عَبْدُ لآل أبى ربيــعَة مُسْبِـــعُ
أَكَلَ الجَمـيمَ وَطاوَعَتْهُ سَمْحَـجٌ   مِثْلُ الـقَنـاةِ وأَزْعلَتْه الأَمْـــرَعُ
بِقَرار قِيـعـانٍ سَـقـاها صـائِـفٌ   واهٍ فَأَثْجَمُ بُرْهـةً لا يُقلـــعُ
فَمَكَثْنَ حِيـنًا يَعْتَـلِـجنْ بـروضَـةٍ   فَـيَـجِـدُّ حينًا فى العِلاجِ وَيشْمَعُ

وإذا كان هذا القسم من اللوحة يمثل الخط التصاعدى تصل فيه موجة المد إلى مداها ، فإن الخط الهابط سوف يبدأ برصد لحظة الجزر فى مياه القيعان المحيطة بالجماعة الهادئة واضطرار الجماعة من ثم إلى المخاطرة بالمهاجرة بعيدا بحثا عن الماء ، وتلك الصورة تعادل في وجدان الشاعر لحظة قلة موارد الحياة فى الموطن الآمن والمهاجرة تكاد تكون قرينة المخاطرة في تتبع الموت :

حَتَّى إذا جَزُرت مِـيــاه رُزونـه   وبـأىِّ حَزِّ مَلاوَةَ يَتَقَطَّـــعُ
ذَكَر الوُرودَ بِهـــا وســاومَ أَمْرَهَ   سَوْمًا وأَقْبل حَيْنَهَ يتـتــبـــعُ

وتبدأ الرحلة التي يقود فيها حمار الوحش القوى قطيعه ، عبر أرض السواد الوعرة الواسعة وتعاندهم الطرق المرتفعة والجبال العالية ولكنهم يمضون أشبه بالسهام المنطلقة ، وقائدهم أشبه بسهم القداح الذى لا يعرف حظه ويأمل أن يكون خيرا ، وهم يمرون بأودية ملتفة الشجر فلا يعوقهم شئ ، فقائدهم مثل المدوس الذي تصقل عليه السيوف وإن كان أضلع منها وأغلظ :

فـــاحتَـــثَّهن من السَّواد ومــاؤُه   بَثْر وعــانَده طريقُ مَهْيــــــــــعُ

فكأنَّهن ربـابةٌ وكـــأنـــــــــــه   يَسَرٌ يـفَيـضُ عـلـى الـقِداح ويَصْدَعُ

وكأنــهــــــا بـالجَزْع جَزْع يَنـابـعٍ   وأولاتِ ذِى الحَرجــاتِ نـهبٌ مــجْمَعُ

وكـــأنَّمــا هُوَ مِدْوَسٌ مُتــقلــبُ   فـى الكَف إلا أنَّه هُوَ أضْلَــــــعُ

ولقد يلاحظ على البناء الشعرى لهذه الرحلة المخاطرة ، أن الشاعر استطاع أن يبث فيها أنفاس القطيع المتلاحقة ، وحركة وقع أقدامه الرتيبة علي صخور الوديان الوعرة خلال المشوار الطويل ، ولنتأمل فى كلمة ترددت أربع مرات فى ثلاثة أبيات متتالية : "فكأنهن .. وكأنه .. وكأنها .. وكأنما" وبعيدا عن الوظيفة التشبيهية والتصويرية التى تؤديها هذه الكلمة فإن البنية الصوتية لها والتي تتكون من مقطعين أولهما طويل والثانى قصير واعتماد المقطع الأول فى بدايته علي انفجار حرف الكاف تم استقراره فى نهايته على زفرة الهواء الأنفية المنبعثة مع حرف النون والتى يتطلب السكون فيها استراحة خفيفة لا يلبث أن ينتزعها المقطع القصير المتمم للكلمة .

هذه البنية عندما تتكرر على هذا النحو تذكر إلى حد بعيد بالحركة الرتيبة لأقدام القطيع على صخور الوديان الممتدة لكن هذه الكلمة فى جانبها الإيحائي والتصويرى تؤدى مهمة أخرى فهى تقترب بنا من بؤرة المأساة ، فإذا كانت سرعة القطيع تذكر بالسهام فإن السهام فى الوقت ذاته هى أداة الموت ، وإذا كان قائد القطيع أشبه بسهم القداح فإن روح المغامرة وانتظار القرار المصيرى الغامض كامنة فى الصورة، لأن رامى القداح محكوم عليه سلفا بالحظ السيئ أو الحسن وتظل فى نهاية المطاف

الرحلة الجماعية للقطيع معادلة للهجرة الجماعية لأبناء الشاعر وتظل صورة الأكل والمرعى والاكتمال والامتلاء معادلة لصورة الشباب الذى كان متأججا فى أجسامهم ويظل الموت الكامن رابضا فى المكان البعيد .

وقد اختار الشاعر رمزا شديد الدقة لتصويره ، عندما رصد اللحظة الزمانية لوصول القطيع إلى مورد الماء البعيد ، فإذا بها لحظة كان يكمن فيها نجم "العيوق" الصغير فوق نجم الثريا الواضح الذى يسترشد به المسافرون . وكأن كمون هذا النجم فوق الثريا أشبه بكمون دليل رماة السهام فى طليعة الجيش ينتظرون منه إشارة البدء لتنهمر السهام :

فَوَرَدْنَ والَعيُّوقُ مَجْلِسَ رابِى الضُّرَباءِ فَوْقَ النَّجمِ لا يَتطَّلعُ

هل يمكن أن نبعد عن الأذهان ، فى نفس اللحظة ، أن الناس يرون حظهم فى السماء سعدا أو نحسا ، وأنهم فى العادة يهتدون بالنجوم ويرحلون على ضوئها ، كما رحل أبناؤه ، ولا يتوقعون أن يكون العيوق كامنا وراءها . لكن القطيع الظامئ ، وصل على أية حال إلى مبتغاه ، ولامست شفاهه المتشققة المياه ، وتوقفت الحركة المتتابعة فى الأقدام والأنفاس وحلت محلها لحظة مد الأعناق إلى الماء وتلمس الأذان فى الوقت نفسه لأصوات الخطر وأنفاس القناصة ولنلاحظ أولا كيف عبرت البنية الإيقاعية لهذا الجزء من اللوحة عن انتقال الحركة من السرعة الرتيبة التى تم التعبير عنها من خلال "كأنما" إلى الهدوء والترقب الذى أعقبه الفزع والنفور والمعركة القصيرة الفاصلة ، ولقد تم اختيار حروف العطف لرصد نبض الحركة في هذا الجزء من المقطع الذى يمتد من البيت الثلاثين حتي البيت الثامن والثلاثين ، ولقد تم فى هذه الأبيات التسعة اللجوء إلى حروف العطف أربع عشرة مرة ، ولكن تنوعت الحروف فاستخدمت الفاء التى تدل على التعاقب إحدى عشرة مرة "وثم" مرة واحدة فى اللحظة الفاصلة بين الطمأنينة والفزع ، واستخدمت الواو مرتين ، ولنتأمل طريقة رصد العناصر الشعورية من خلال البنية اللغوية :

فَشَــرَعْنَ في حَــجَــراتٍ عَذْبٍ بَارد حَصْبِ البطاحِ تَسيغُ فيه الأكْرَعُ

فَشَرِبْن ثُمَّ سَـــمِعْنَ حِسًّا دُونَـــه شَرَفُ الحِجَـــابِ وَرَيْبُ قَرْعٍ يَقْرَعُ

وهَمَا همًا مِنْ قَــانص مُــتلبِّـــبٍ فى كَفّه جش أَجَشُّ وأقطَـــــعُ

فَنَكَرنه فَنَفَــرْنَ وامْتَرستْ بِـــه عَوْجَـــاءُ هادِيةٌ وهَاد جَرْشَـــعُ

فَرَمى فَأنْفَذَ مِنْ نَحُـوصٍ عَــائطٍ سَهْمًا فَخَرَّ وريشُه مُــتَصَمِّــعُ

وبَدا لهُ أقْــرابُ هذَا رائغِـــــًا عَجِلا فَعَــيَّثَ فى الكَنَانة يَرْجِـــعُ

فَرَمَى فَأَلْحَق صَاعِدِيًا مِطْحَـرا بالكَشْح مُشْتَمِلا عليهِ الأضلُـــعُ

فَـأَبَدَّهُـنَّ حُتُــوفَهن ، فَظالـــعٌ بِدمائه أو سَاقِطٍ مُتَجَعْجِـــعُ

إن "ثم" توسطت هنا مجموعتين من الأفعال التى عطفت بالفاء ، وقد عكست أولاهما ، سرعة التلهف للإفلات من شبح الظمأ القاتل ، على حين عكست الثانية سرعة التلهف للإفلات من شبح القناص المطارد ، وكادت الاسترخاءة التى يتطلبها معنى "ثم" أن تقتضب بين نهاية الشراب وبداية السماع لهمهمة القناص وبعد أن تعود السرعة للظهور بعد سماع الحس المريب الذى استشعرته الحمر من وراء الهضبة العالية قبل أن تتأكد من وجود الخطر من خلال الهمهمة ، سوف تتراوح السرعة فلا تصبح فقط فى أقدام الحمر الهاربة ، ولكنها تنتقل أيضا إلى أصابع القناص الماهر ، فهو يلمح فيرمى فيمد يده إلي الكنانة فيخرج سهما فيرمى من جديد فتصيب رميته وتتلاحق الأنفاس وتختلط الأشياء فيتداخل هزيل القطيع مع سمينه ، وتختلط السهام بالضلوع فتخترقها وتغطيها الدماء اللزجة الحارة ويختلط المصاب بالمحتضر بالمتعثر عندما تتكوم الحمر ، بل وتختلط الألوان على الأجساد المرقشة بالخطوط السوداء والبيضاء فتضاف إليها خطوط الدماء الحمراء ، التى تسيل على أذرع الحمر كأنها تكفنها ببرود بنى يزيد الزاهية الألوان .

أليست وحدة الرامى وجماعية المرمى ملمحا واصلا يربط بين اللوحة الأولى

والثانية . فقطيع حمر الوحش الذى اخترقته ، على قوته وصلابته وحيويته ، سهام قناص واحد فى لحظات متقاربة يعادل القطيع البشرى من أبناء أبى ذؤيب وقد هاجروا إلى حتفهم معا كما فعلت الحمر ، وتربص بهم الموت هنا ، كما تربص العيوق خلف الثريا ، والقناص وراء الأكمة ، وفاجأهم وهم يكسبون عيشهم فى مهجرهم ، كما فاجأ قطيع الحمر ، وهم يرتشفون الماء بعد طول الظمأ ، ودخل القطيعان معا فى قانون الفناء الأبدى "والدهر لا يبقى علي حدثانه" لكن الشاعر لم يقل أبدا شيئا من هذا كله بطريقة مباشرة ، وإنما ترك التوازى الفني للوحات يفصح عن جانب من أسرار عمق البناء الفنى .

أما اللوحة الثالثة فهى تبدأ باللازمة المتكررة التى اختارها الشاعر لكي يعلن بها دقات بداية فصول مسرحيته المتوازية :

والدَّهْر لا يُبْقِي علي حَدثانهِ ... شَبَبٌ أفزَّتــهُ الكــلابُ مُــروَّعُ

وتشغل هذه اللوحة فى القصيدة اثنى عشر بيتا (٤٠ - ٥١) وتدور حول مطاردة الكلاب والصياد لثور قوى يلقى فى نهاية المطاف مصرعه ، ومنذ البدء يمكن أن نلاحظ التقابل بين هذه اللوحة واللوحتين السابقتين ، فإذا كان الرامي هناك واحدا والمرمى متعددا ، فإن الأمر هنا انعكس ، فالرماة متعددون؛ والكلاب والصياد والرامى المستهدف واحد وهو الثور القوى ، لكن الموت الذى سوف ينال من الجسد القوى ، والقرون المدببة والأرجل السريعة العدو ، سوف يصب باللوحة فى المجرى العام للقضاء وإن تعددت الصور والمظاهر والأسباب .

وتبدأ اللوحة بتصوير الفزع الذى يحاصر الثور القوى وهو فزع ينفذ إليه من خلال الأذن ومن خلال العين ، وينفذ إليه من خلال البياض ومن خلال السواد على سواء ، فهو يفزع عندما يرى الصبح الأبيض الذى سيكشف عن وجوده ، ويفزع عندما يرى الكلاب السوداء ويفزع عندما يسمع النباح فيكاد الفزع أن يذهب بقلبه

وتكاد تضطرب وسائل المقاومة لديه فهو على حين يرمى الغيوب بعينيه يغمض طرفه ، ويترك لأذنيه أن تلتقط له مقدمات المخاطر وعلى عينيه أن تصدق أذنيه :

شَغَفَ الضـــراءُ الداجناتُ فـــؤادَه ... فـــإذا يَرى الصَّبْحَ المُصَّدقَ يَفْزعُ
يَرمى بِعــيْنيــهِ الغـيـوب وطرفُــــهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طرفُه مـــا يَسْمَــعُ

ولا تدخل اللوحة فى قلب الأحداث قبل أن تمهد لها بإرهاصات كونية تتصل بمقدمات الفناء وكأنها تضع الاضطراب الداخلى فى إطار اضطراب خارجى شامل فها هى العاصفة الممطرة الشديدة تجتاح المكان ويكاد جسد الثور القوى المتين يطير أمام الرياح فلا يجد إلا شجر الأرطى يحتمى به حتى تهدأ العاصفة ، ويخرج منها وهو ينتفض تحت غزارة المياه التي غمرته ، فيلجأ إلي الشمس التى سطعت بعد العاصفة لكي يعرض ظهره المبتل لأشعتها حتي يجف ، ولكنه ما إن يفعل حتى يرى طلائع كلاب الصيد تعدو نحوه فيدرك أنه مقبل على عاصفة جديدة أشد هولا وخطرا :

وَيلوذُ بـالأرطـي إذَا مـــــا شَـفَّهُ ... قَطْرٌ وراحــــــتْه بَليلٌ زَعْـــــزعُ
فَغــدا يُشـــرق مَتْنَه فــبَدالــــــه ... أُولى ســـوابقِهـــا قـــريبًا تُوزَعَ

ويدرك الثور أن عليه أن يستعين بكل قواه لكى يفلت من الخطر المداهم وهو يلجأ أولا إلى العدو السريع لكى يفلت من الدائرة والشاعر يرسم صورة دقيقة لسرعة الجرى ، فالفجوة التى نراها عادة بين أرجل الثور الأمامية والخلفية طولا ، وبين قوائمه اليسرى واليمنى عرضا هى فجوة كبيرة ضخمة تبدو في لحظة الثبات وقد تضيق قليلا في لحظة الهرولة والجرى ، ولكن عندما تبلغ السرعة مداها فإن هذه الفروق تكاد أن تختفى أو يكاد أن يخفيها الثور نفسه وهو "يسد فروجه" على حد تعبير الشاعر ، أمام هجوم ثلاثى حاد قام به نوعان من الكلاب : واحد أجدع الأذن، واثنان وافيان تتدلى منهما أذان طويلة :

فانْصاع من حَذرٍ فسدّ فُروجَه ... عَصْفُ ضَوارٍ وافيانِ وأجْـــدَعُ

لكن المعركة لابد أن تبدأ فقد فشل سلاح السرعة فى النجاة به ، فالكلاب ليست أقل سرعة منه ، وعليه أن يكون البادئ وأن يواجه العدو بالقرون المحددة التي كأنها تنضح دماء ، وتلجأ الكلاب لأسنانها فتنهشه فيذودهن عنه بقوة ويبدو مزهوا بانتصاره الأول وجسده المرقش . وترتد الكلاب عنه ، مات منها من مات وبقى واحد منها محاصرا أمام قرون الثور ينظر إليه فى ضراعة وذل وقرنا الثور يقطر منهما الدماء كأنهما سفودان من حديد يشوى اللحم وقد غرسا فى اللحم ووضعا على النار ثم نزعا واللحم ما يزال نيئا ففيهما حرارة النار وقطرات الدماء في وقت واحد :

فَنَحا لَها بِمُذَلَّقيْنِ كَأنَّما ... بِهِما مِنَ النَّضْحِ المُجَزَّعَ أَيْدَعُ

يَنْهَشْنه وَيذُوْدهنَّ ويَحْتمي ... عَبْل الشَّوى بالطّرتينِ مُوَلّع

حَتّى إذا ارْتدتْ وأَقْصد عُصْبَةٌ ... مِنْها وقَام سُويدُها يتضرَعُ

وَكَأن سَفُودَينِ لَمَّا يَقْتُرا ... عَجلا لَهُ بُشواءِ شَرْب يَنْزعِ

وإذا كان هذا الانتصار الخاطف والحاسم قد أكسبه الطمأنينة للحظة ومدّ فى حبال الحياة وهزم موجة الفناء العاتية فإن طية أخرى من طيات الفناء كانت كامنة فى سهم الصياد الذى أطلق سهمه فأصاب حيث أخفقت الكلاب فإذا بالجسد الهائل يفوق فحل الإيل ضخامة يكبو على الأرض المطمئنة مضرجا بدماه :

فَرَمى لُينفذ فَذَّها فأصابه ... سَهْمُ فأَنَفَذَ طُرتَّيه المنَزَعُ

فَكبا كَما يَكْبو فنَيْق تارزُ ... بالخبت إلاَّ أنه هو أَبْرَعُ

وعلى هذا النحو تكون لوحة الصراع الثالثة قد وصلت إلى ما وصلت إليه اللوحتان الأوليان وأكدت أن الفناء حقيقة كونية شاملة ، وإن اختلفت الوسائل وتعددت الأسباب فالموت واحد . إن اللوحة الرابعة والأخيرة تعود إلى الإنسان مرة أخرى وكأن الشاعر وقد جال جولة فى الكون ورأى كيف تنهزم عناصره التي تبدو أقوى من الإنسان أمام الموت ، قد اختار أن يتأسى من جديد فيعود من حيث بدأ

ليرى كيف يصرع الإنسان الإنسان ويكون إداة لفنائه فى ذروة اكتمال معنى الحيوية والحياة لديه .

واللوحة تدور حول مصرع الفارس القوى المدرع وتحتل فى القصيدة ستة عشر بيتا (٥٢-٦٧) ويتدرج الشاعر فى تقديم أطراف الصراع وأرضية اللقاء وضراوة الصدام وقوة المقاومة حتي تصل كل الأمور إلى ذروتها فى نمو فنى محكم وهو يلجأ شأن اللوحات الثلاث السابقة إلى اللازمة الفنية المتكررة فى افتتاح فصل جديد من مسرحية "الفناء" .

والدهر لا يبقي علي حدثانه	مستشعر حلق الحديد مقنع

وإذا كان الفارس قد تدرع بالحديد وقنع وجهه بالمغفر ، فإنه تعود على مصاحبة لبس الحديد حتى إن وهج حرارته ينضح على وجهه سمرة تزيده مهابة وقوة .

حَمِيتْ عليه الدرعُ حَتَّى وجَهُه	مِنْ حَرها يَومَ الكريهةِ أسْفَعُ

والفارس الجيد يعرف كيف ينتقى الفرس الجيدة السريعة التى تتحطم حلقات الحديد في رجلها من سرعة جريها ، والتي يعتنى بها في طعامها وشرابها فيكتنز لحمها حتى لتغيب الأصبع في طياته المتعاقبة وإذا ما استفزت وأهاجها فارسها لا تفقد السيطرة على ذاتها ولا يخرج منها إلا قطرات من العرق الساخن وهي ليست من أفراس الولادة والرضاعة ولهذا ذبل ضرعها فأصبح صغيرا مثل القرط :

تَعْدُو به خَوصــــاءُ يَقْصِم جَرِيُهـــا	حلَقَ الرحــالة فــهْى رخــو تمَزَع
قَصَر الصَّبوحَ لها فشرَّج لحمها	بالنيِ فــهىَ تَثُوخ فيــهــا الأصْبَع
تَأبى بدِّرتها إذا ما استغْضبت	إلا الحـمـيمَ فـإنه يَتَبـضَّــــــعُ
مُتَفلقٌ أنَساؤُها عَن قَانـــــــئٍ	كـالقِرطِ صـاوٍ غـبـره لا يُرضــعُ

إن التدرج في وصف الفارس والعدة والعتاد والفرس بهذه الطريقة المستأنية يجعل كل الأشياء تصب في مجرى الحياة واكتمالها وتبعد بالذهن عن الفناء وأشباحه ، وقد حرص الشاعر طوال الأبيات الستة التي افتتحت بها اللوحة علي آن لا يظهر على مسرح الحدث إلا الفارس وعتاده وفرسه وأن يقدم هذا النمو الواثق المتفائل لمظاهر الحياة فى أناة وصعود وتبلغ الثقة مداها بمبايعة الفرسان الآخرين له فالكماة سوف تعانقه في مطلع البيت السابع من اللوحة ، ولكن عنصر المفاجأة سوف يظهر لكى يشيع التوتر فى الجو الهادئ والاضطراب فى النفس الواثقة ومقدمات أنفاس الفناء فى مناخ يعمر بالحياة والرجاء ، ويتحقق عنصر المفاجأة من الناحية اللغوية باستخدام الشاعر للأداة "بينا" ومن الناحية التصويرية عندما تضم اللحظة الواحدة مشهدين متضادين ، معانقة لكافة المحالفين وظهور الفارس المتحدى الجرئ المخالف فتلتقى لحظة المحالفة والمخالفة فى بؤرة زمنية واحدة :

بَيْنا تُعانقه الكماةُ وروغه يوماً أُتيح له جرئٌ سَلَفَعُ
يَعْدو به عوجُ الليان كأنه صَدْعٌ سليمُ عَطْفه لا يَظْلعُ

وإذا كانت لحظة المفاجأة قد وترت كل شئ فى المشهد فقد اختفت لحظة الاسترخاء فى الوصف التفصيلى لأطراف الصراع ، فعلى حين استغرق وصف الطرف الأول بعدته وعتاده ستة أبيات لم يزد نصيب الطرف الثاني عن بيت وبعض الكلمات كى تسرع الأنفاس والخطى إلى اللقاء المحتوم ولكى نشهد اللقطة الأخيرة من صراع الفناء والبقاء .

لقد بدأ الصدام وتنازل الفارسان ، وتوقف الفارسان وكلاهما يدافع عن ذروة المجد وزهوة الحياة التى تمليها ، وكلاهما موشح بسيف إذا مس العظام قطعها ، كلاهما فى كفه يتوجه سنان يلمع لمعان رأس الأصلع وكلاهما يلبس درعا عتيقه كأنها درع الملك داود أو درع تبع ملك حمير ، فلمن تكون الغلبة ومن يبقى ومن يفني، إن قوى الصراع هذه المرة تتعادل ، ولا يملك طرف منها من الذكاء والحيلة ما كان

يملكه الإنسان حين يواجه قوة غاشمة غير ذكيه فيحتال عليها ليصرعها ، هكذا صنع الصياد مع قطيع الحمر الوحشية في اللوحه الثانية منفردا ، وهكذا تدخل القناص فى اللوحة الثالثة حين انتصرت إحدي القوتين الغاشمتين على الأخرى بانتصار الثور على قطيع الكلاب فأرسل القناص سهمه فخر الثور صريعا ، لكن رمز الصراع هذه المرة إنسانان فارسان قويان ذكيان متعادلان ، ومادامت القوى قد تعادلت فهنالك احتمالان ، أن يسلما معا فيكفا عن الصراع ويختارا معاً طريق البقاء ، أو أن يغلب قانون (الدهر الذى لا يبقى على حدثانه) فيظلا فى الصراع حتي يتخالسا نفسيهما فى لحظة واحدة على حد تعبير الشاعر ، فتميل كفة الفناء :

فَتنازلا وتَوقــــفت خَيــــلاهُمـــا	وكـلاهُمـا بَطلُ اللقـاء مـخـــــدع
يَتـحـــامــيــان المجــدَ ، كُلّ واثقِ	بَبـلائه فـاليــومَ يومٌ أشْنَــــــــعُ
فكلاهـمـــــا مُتـــــوشـحٌ ، ذَا رونق	عضْبـــــا ، إذَا مـس الأيابـسَ يَقْطع
وكـــــــلاهـمـــــــا فـى كَفّه يَزَنيَّةٌ	فـيـهـا سنانٌ كـالمنارةِ أصلَـــــعُ
وعليـهـمـا مـاذيتـان قـضـاهمـا	داودُ أو صُنع الســـوابغ تُبـــــع
فـتـخَالسـا نفسـيـهـمـا بنوافـذ	كنوافـذ العَبْطِ التيّ لا تُرفــــــع

لقد تخالسا نفسيهما وفتح كل منهما فى جسد الآخر فتحة كأنها خرق الثوب الذى يستعصي على الإصلاح ، وأرسل كل منهما الآخر إلي عالم الفناء ، وهو فى أوج عالم البقاء ولم ينفعهما عيشة المجد ولا بلوغ العلى ، وعفت عليهما ذيول الريح وتحقق قانون الدهر الغالب بأنه لابد أن يحصد ما زرع .

وكـلاهمـا قـد عـاش عـيشـة مـاجـد	وجنى العلى لو أن شــيــئــاً ينفع
فـعـفت ذيول الريح بعـد عليـهـمـا	والدهر يحـصـد ريبـه مـا يــزرع

النص الكامل للقصيدة

١ - أَمِنَ المنونِ ورَيْبِـــهـا تَتَوجَّـــعُ ؟	والــــدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ
٢ - قَالَت أُمَيْمَــةُ مــا لجِسْمِكَ شَـاحِـبًـا	مُنْذُ ابتُذلتَ ومثْلُ مــالكَ يَنْفَـــعُ
٣ - أَمْ مَا لجِسْمِكَ لا يُلائِمُ مَضْجَــعــاً	إلاَّ أُقضَّ عليكَ ذاكَ المـضْجَـــعُ
٤ - فَأَجَبْتُهَا أمَّا لجِـــســـمِيَ إنـــهُ	أَوْدى بَنِيَّ مِنَ البــلادِ فَــوَدّعُــوا
٥ - أَوْدَى بَنِّي فَأَعْقَبُونـــــــــي حَسْرَةً	بَعْدَ الرُّقـــادِ وَعَبْرَةً مَا تُقْلِـــعُ
٦ - سَبَقُـــوا هَوَىَّ وأعْنَقـــوا لِهَواهُـــمُ	فَتَخَـــرَّمُـــوا ولكل جَنْبٍ مَصْرَعُ
٧ - فَغَبَرْتُ بَعْدَهُــمُ بِــعَيْشٍ نَاصـــبٍ	وإخـــــالُ أنِّي لاَحِقٌ مُسْتَتْبِعُ
٨ - وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِــــأن أدافِعَ عَنْهُمُ	وإذا المَنِـيَّةُ أَقْبَلَتْ لاَ تُدْفَـــــعُ
٩ - وإذا المَنِـيَّةُ أنْشَبَتْ أظْفَارَهــــــا	أَلفَيْتَ كُلَّ تَمِيــمَــةٍ لاَ تَنْفَـــعُ
١٠- فــالعَيْنُ بَعْدَهُـمُ كَأنّ جُفُــونَهــا	سُمِلَت لِشَوْكٍ فَهْي عُورٌ تَدْمَـــعُ
١١- وتَجَلُّدِي لـلشَّامِتِينَ أُرِيـهِـــــمُ	أنّي لِـرَيْبِ الـدَّهْـرِ لاَ أَتَضَعْضَعُ
١٢- حَتَّى كَأنِّي لِـــلــحَوادِثِ مَـــرْوَةٌ	بصَفَا المُشَقَّرِ كُلَّ يَومٍ تُقْـــرَعُ
١٣- لاَبُدَّ مِنَ تَلَفٍ مُقِـــيمٍ فَــــانْتَظِرْ	أَبِأَرْضِ قَوْمِك أَمْ بِأُخْرى المَضْجَعُ

---

١ - الريب : حوادث الدهر . المعتب : المرضي.

٢ - أميمة : زوجة الشاعر . ابتذلت : ابتذلت نفسك ومات من كان يكفيك من بنيك.

٣ - أقض : خشن.

٤ - أودى : هلك.

٦ - هوي : هواي بلغة هزيل . اعنقوا : أسرعوا . تخرموا : أخذوا واحداً واحداً .

٧ - غبرت : بقيت . ناصب : شديد مرهق.

٩- التميمة : التعويذة.

١٠- سملت : فقئت.

١٢- المروة واحدة المرو : حجارة بيض صلبة تعرف بالصوان . صفا ، الواحدة صفاة : الحجارة . المشقر: حصن بالبحرين.

١٤- ولقد أرى أنّ البُكاءَ سَفاهةٌ ... ولَسوفَ يولَعُ بالبُكا مَن يُفجَعُ

١٥- وليأتيَنّ عليكَ يومٌ مَرةً ... يُبكَى عليكَ مُقَنَّعاً لا تَسمَعُ

١٦- والنَّفْسُ راغبةٌ إذا رَغَّبْتَها ... وإذَا تُرَدُّ إلى قَليلٍ تَقْنَعُ

١٧- كم من جَميعي الشّمل ملتئمي الهوى ... كانوا بعَيشٍ ناعمٍ، فتَصدَّعُوا

١٨- فلَئِنْ بهِمْ فَجَعَ الزّمانُ وريبُهُ ... إنّي بأهلِ مَوَدّتي لَمُفَجَّعُ

١٩- والدَّهرُ لا يُبْقِي على حَدَثانِه ... جَوْنَ السَّراةِ لَهُ جَدائدُ أَرْبَعُ

٢٠- صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزالُ كأنَّه ... عَبْدٌ لآلِ أبي ربيعَةَ مُسْبِعُ

٢١- أكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ ... مثْلُ القَناةِ وأزْعلَتْه الأمْرُعُ

٢٢- بِقَرارِ قيعانٍ سَقاهَا صائِفٌ ... واهٍ فَأثْجَمَ بُرْهةً لا يُقلِعُ

٢٣- فَمَكُثْنَ حيناً يَعْتلِجنْ بروضَةٍ ... فيجِدُّ حيناً في العلاجِ وَيشْمَعُ

٢٤- حَتَّى إذا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِه ... وبِأيّ حَزّ مَلاوَةٍ يَتَقَطَّعُ

٢٥- ذَكَرَ الوُرودَ بِها وساوَمَ أمْرَهُ ... سَوْمًا وأقْبَلَ حَيْنَهُ يتَتَبَّعُ

١٤- السفاهة : الجهل. يولع : يغرى.

١٥- المقنع : أراد المغطى بالأكفان.

١٧- تصدعوا : تفوقوا.

١٨- المفجع : المنكوب.

١٩- جون السراة : عنى به حماراً وحشياً . الجون : الأبيض والأسود . السراة : الظهر . الجدائد : الأتن، وقيل خطوط في الظهر.

٢٠- الصخب : الكثير النهيق . الشوارب : مجارى الماء في الحلق . المسبع : المهمل مع السباع.

٢١- الجميم : نبت طويل . السمحج : الأتان الطويلة . أزعلته : نشطته . الأمرع ، الواحد مريع : المكان المخصب.

٢٢- قرار ، الواحدة قرارة : حيث يستقر الماء . أثجم : استقر ، وأقام.

٢٣- يعتلجن : يعض بعضهن بعضاً . يشمع : يلعب.

٢٤- جزرت : نقصت وغارت . رزونه : تلاله . الحز : الوقت . الملاوة : الحين والدهر.

٢٥- أمره : شأنه . حينه : هلاكه.

٢٦- فـــاحتَـــثَّهُنَّ من السَّواد ومــاؤه ... بَثْرٌ وعـانَدَه طريقٌ مَهْيَــــــعُ

٢٧- فكَأنَّهُن ربـابَةٌ وكـــأنَّــــــــــهُ ... يَسَرٌ يـفيضُ عـلـى القِداحِ ويَصْدَعُ

٢٨- وكَأنـهــــــا بـالجزْعِ جِزْعِ يَنـابعٍ ... وأُولاتِ ذِى الحَرجَاتِ نَـهْـبٌ مُجْمَعُ

٢٩- وكـــأنَّمـــا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّـــبٌ ... فى الكَفِّ إلا أنَّه هُوَ أضْلَـــــعُ

٣٠- فـوَرَدنَ والعَيّوقُ مـجلسَ رابىء الضُّـــرَبـاءِ فَوقَ الـنَّجـمِ لا يـتَتَلَّعُ

٣١- فَشـــــرَعْنَ فـي حَجَراتِ عَذْبٍ بَاردٍ ... حَصِبِ البِطاحِ تَسيغُ فـيه الأكْرُعُ

٣٢- فَشَرِبْن ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَــــــهُ ... شَرفُ الحِجـــابِ ورَيْبُ قَرْعٍ يُقْرَعُ

٣٣- وهَمَا همًا مِنْ قـــــــانِصٍ مُتَلَبِّبٍ ... فى كَفِّه جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقطَـــــعُ

٣٤- فَنَكَرنَه فَنَفَرْنَ وامْتَرسَتْ بِـــــــه ... عَوْجـاءُ هاديةٌ وهَادٍ جُرْشَــــعُ

٣٥- فَرَمى فأنْفَذَ مِنْ نَحُـــوصٍ عـــائِطٍ ... سَهْمًا فَخَرَّ وريشُهُ مـتَصَمِّـــعُ

٣٦- وبَدا لهُ أقــرابُ هذَا رائغِـــــــــاً ... عَجِلاً فـعَيَّثَ فى الكِنَانةِ يَرْجِـــعُ

٢٦- احتثهن : ساقهن . السواء : الحرة ، أرض ذات حجارة سود. البثر : الكثير . عانده : عارضه. المهيع : البين الواضح.

٢٧- فكأنهن : أي الأتن . الربابة : أراد بها السهام . القداح : السهام . يصدع : يشق.

٢٨- الجزع : منقطع الوادي . ينابع : موضع . الحرجات ، الواحدة حرجة : الشجر الملتف . نهب مجمع: أي إبل نهبت فأجمعت.

٢٩- المدوس : المسن الصقيل تصقل به السيوف . أضلع . أغلظ..

٣٠- وردن أي الحمر . العيوق : نجم خلف الثريا . الرابئ : المرتقب . الضرباء : الموكلون بالقداح ، الواحد ضريب . يتتلع : يتقدم ، ويرتفع.

٣١- شرعن : وردن الحجرات : النواحي ، الواحدة حجرة . تسيخ : تغوص . الأكرع : السوق.

٣٢- الشرف : المرتفع . الحجاب : الحرة . ريب : ما رابهن . وأراد بالقرع قرع القوس ، وصوت الوتر.

٣٣- الهماهم : الصوت الذي لا يفهم . المتلبب : المتحزم . الجشء : القوس . الأجش : المصوت . الأقطع : السهام ، واحدها قطع.

٣٤- امترست به : لصقت . عوجاء : مهزولة . هادية : متقدمة . الجرشع : الغليظ المنتفخ البطن.

٣٥- النحوص : التي لم تحمل . العائط : العاقر . المتصمع : الملتزق بالدم.

٣٦- أقراب ، الواحد قرب : الخاصرة . رائغاً : ذاهباً هكذا وهكذا مكراً وخديعة . عيث في الكنانة: أي أنه مدَّ يده لكنانته ليأخذ سهماً ، والكنانة : جعبة السهام.

٣٧- فَرمَى فَأَلْحَقَ صاعِدِيًّا مِطْحَرا ... بالكَشْحِ مُشْتَمِلاً عليهِ الأضلُعُ

٣٨- فأَبَدَّهنَ حُتوفَهُن ، فَظالِعٌ ... بذِمائِهِ أو ساقِطٌ مُتَجَعْجِعُ

٣٩- يَعثُرْنَ في عَلَقِ النَّجيعِ كأنَّما ... كُسِيَتْ برودَ بني يَزيدَ الأذرُعُ

٤٠- والدَّهْرُ لا يُبْقِي على حَدَثانِهِ ... شَبَبٌ أفَزَّتهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

٤١- شَعَفَ الضِّراءُ الداجناتُ فؤادَه ... فإذا يَرى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ

٤٢- يَرمي بِعَيْنَيهِ الغُيوبَ وطَرفُهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ

٤٣- وَيلوذُ بالأرطَى إذا ما شَفَّهُ ... قَطْرٌ وراحَتْهُ بَليلٌ زَعْزَعُ

٤٤- فَغَدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدالَهُ ... أُولى سَوابِقِها قريبًا تُوزَعُ

٤٥- فانْصاعَ من حَذَرٍ فَسَدَّ فُروجَه ... عَصَفٌ ضَوارٍ وافيانِ وأجْدَعُ

٤٦- فَنَحا لَها بِمُذَلَّقَينِ كأنَّما ... بِهِما منَ النَّضْحِ المُجَزَّعِ أيْدَعُ

٤٧- يَنْهَشْنَه وَيَذُودُهنَّ ويَحْتَمي ... عَبْلَ الشَّوى بالطُّرَّتَينِ مُوَلَّعُ

٣٧- الحق : أصاب . الصاعدي : المرهف . المطحر : السهم البعيد الذهاب . الكشح : ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف ، والضمير في عليه عائد إلى السهم.

٣٨- أبدهن حتوفهن : أي فرق عليهن حتوفهن . الحتوف ، الواحد حتف : الموت . الظالع : العارج. الذماء: بقية النفس . المتجعجع : الساقط على الأرض.

٣٩- علق النجيع : الدم . وقوله : كسيت إلخ : شبه طرائق الدم على أذرعها بما في طرائق برود بنى يزيد بن حمرة

٤٠- الشبب : المسن من الثيران . أفزته : أفزعته.

٤١- شعف الفؤاد : ذهب به . الضراء : أراد الكلاب . الداجنات : المربيات للصيد . المصدق : الصادق.

٤٣- الأرطي : ضرب من الشجر . شفه : جهده . راحته بليل : أصابته ريح رطبة . زعزع : شديدة.

٤٤- يشرق متنه : يظهر ظهره للشمس ليجففه من المطر . أولي سوابقها : أي الكلاب السابقة.

٤٥- انصاع : ارتد . سد فروجه : ملأها عدوا عند رؤيته للكلاب. والفروج : ما بين قوائمه. الغضف : الكلاب. الضواري : المتعودة الصيد . الوافيان : ذوا الآذان السليمة . الأجدع : المقطوع الأذنين.

٤٦- نحا لها : قصد . المذلقان : القرنان المحددان . النضج : رش الدم . المجزع : ما فيه حمرة . الأيدع: صبغ أحمر.

٤٧- يذودهن : يدفعهن عنه . عبل الشوي : غليظ القوائم . الطرتان : الخطان اللذان في جنبيه. المولع : الذي فيه ألوان مختلفة.

٤٨- حَتّى إذا ارْتَــدّتْ وأقْصَدَ عُــصْــبَةً ... مِنْهــــا وقَامَ سَوِيدُها يَتَصَـــرَّعُ

٤٩- وكَأنّ سَفُودَيـنِ لمَّا يُقْتِـــــــــــــرا ... عَجِلا لَهُ بِـشِواءِ شَرْبٍ يَنْــــــزَعِ

٥٠- فَرَمـى لُيـنفذ فَذَّهـا فـــــأصَابـــــه ... سَهْمٌ فَأنْفَذَ طُرّتَيْــــه المِنــــــزَعُ

٥١- فَكَبـــا كَمــــا يَكْبــــو فَنَيْقٌ تــــــارِزٌ ... بِالخَبتِ إلاَّ أنَّهُ هُوَ أبْـــــــــرَعُ

٥٢- والدهـر لا يبـــــــقي علي حَدَثَانِه ... مُسْــتَشْــعِرٌ حلقَ الحـديدِ مُقَنَّعٌ

٥٣- حَمِيَتْ عليــــــــه الدِّرْعُ حَتَّى وجْهُهُ ... مِنْ حَرِّها يَومَ الكَرِيهـــــة أسْفَعُ

٥٤- تَعْدُو به خَوصـــــاءُ يَقْصِم جَريُهـــا ... حَلَقَ الرحـالة فـهْي رِخْـوٌ تَمْزَعُ

٥٥- قُصِرَ الصَّبُـوحَ لهـا فـشُرِّجَ لحـمُها ... بالنِّيِّ فـهيَ تَثُوخُ فيـهـا الإصْبَعُ

٥٦- تَأْبى بدرّتهـا إذا مـا اسـتُغضِبَــتْ ... إلا الحَمـيمَ فـإنه يَتَبـضَّــــــــعُ

٥٧- مُتَفَلِّقٌ أنَســاؤُها عَن قَانــــــــــئٍ ... كـالقُرطِ صـاوٍ غُبـرُهُ لا يُرضَــعُ

٤٨- أقصد : قتل : سويد : لعله اسم كلب . يتصرع : يتذلل.

٤٩- السفودان ، مثني السفود : الحديدة يشوى بها اللحم . شبه قرني الثور الواكفين بالدم بسفودين نزعا عن النار قبل نضج اللحم فهما يكفان بالدم . لما يقترا : لم يظهر منهما ريح قتار اللحم.

٥٠- رمي : أى الصياد . فذها : أي ولد البقرة الوحشية . المنزع : السهم.

٥١- كبا : سقط لوجهه . الفنيق : الفحل من الإبل . التارز : اليابس . الخبث : المطمئن من الأرض . أبرع : أكمل.

٥٢- مستشعر حلق الحديد : أي متخذ حلق الحديد شعارا ، وهو الثوب الذي يلي البدن . المقنع : اللابس المغفر.

٥٣- يوم الكريهة : يوم الحرب . أسفع : أسود.

٥٤- الخوصاء : الغائرة العينين ، أراد بها فرسه . يقصم : يكسر من شدته . رخو : أي لينة السير . تمزع : تسرع.

٥٥- الصبوح : شرب الغداة . شرج : خلط. الني : الشحم . تثوخ : تغيب.

٥٦- الدرة : الجري . تأبي بدرتها : أي لا تعطيه كله من عزة نفسها. إلا الحميم : أي إلا العرق السخن. يتبضع : يسيل قليلا قليلا.

٥٧- أنساؤها ، الواحد نسا : عرق في الفخذ . قانئ : أحمر ، لانشقاق اللحم في موضع النسا فلقتين . القرط: شبه الضرع به لصغره . صاو : يابس . الغبر : بقية اللبن.

٥٨- بَيْنا تُعـــانقُهُ الكُمـــاةُ وروَغُــهُ يومًا أُتيح له جــــرىءٌ سَلْفَـــعُ

٥٩- يَعْدو بـه عوَجُ الـلـبَّان كـــــأنَّهُ صَدَعٌ سَلـــيـــمٌ عَطْفُهُ لا يَظْلَعُ

٦٠- فَتنـازَلا وتـواقَفَتْ خَيـــلاهُمـــا وكلاهُما بَطَلُ اللقاء مُخَـــدَّعُ

٦١- يَتــحـــامَيــان المجــدَ ، كُلٌّ واثقٍ بَبلائه فـاليـومُ يومٌ أَشْنَـــعُ

٦٢- فـكلاهـمـــا مُتَوشِّحٌ ، ذَا رونَقٍ عَضْبًا ، إذَا مَسّ الأيـابـسَ يَقْطَعُ

٦٣- وكــــلاهـمـــا فى كَفّهِ يـزَنيّةٌ فيـها سنانٌ كـالمنارَة أصلَـــعُ

٦٤- وعليــهــمــا مــاذيّتــان قَضَاهُما داوُدُ أو صَنَعُ السّوابغِ تُبّـــعُ

٦٥- فــتَخـالَسـا نَفَسـيـهِمـا بِنَوافـذٍ كنَوافذِ العَطّ التيّ لا تُرقَـــعُ

٦٦- وكـلاهمـا قـد عـاش عـيـشَةَ مـاجـدٍ وجنى العُلى لو أنّ شـيـئـاً يَنفَعُ

٦٧- فــعَفَتْ ذيولُ الريحِ بَعْدُ عليــهِمــا والدهرُ يَحـصُدُ رَيبُهُ مــا يُــزرَعُ

* * *

٥٨- السلفع : الفارس الجريء.

٥٩- عوج اللبان : لين الصدر . الصدع : هو الوسط من الحمر والظباء والوعول ، أي ليس بكبير ولا صغير . عطفه : رجعه بيديه . يظلع : يعرج.

٦٠- المخدع : المجرب ، الذي خدع مرة بعد أخرى فحذر.

٦١- يتحاميان المجد : كل يحميه لنفسه ، ويريد الغلبة لها.

٦٢- الرونق : ماء السيف . العضب : السيف القاطع . الأيابس : العظام.

٦٣- يزنية : قناة منسوبة إلى ذي يزن أحد التبابعة . أصلع : أراد به أبيض لماعاً كالرأس الأصلع.

٦٤- ماذيتان : درعان . قضاهما : أحكمهما . السوابغ ، الواحدة سابغة : الدرع الطويلة . كان العرب ينسبون الد روع المحكمة الصنع إلى داود ، أو إلى تبع ملك حمير.

٦٥- تخالسا : تطاعنا ، كل واحد يريد أن يختلس نفس صاحبه . النوافذ ، الواحدة نافذة : الطعنة التي تنفذ . العط : الشق في الثوب.



سينيـــــة البحتـــــرى

الشاعر وملامح النص

يشكل البحترى (٢٠٤ - ٢٨٤هـ) ظاهرة شعرية من أبرز الظواهر التى تكونت منها صورة الشعر العربى القديم ودرجات تطوره ومراحل الحوار الفنى التي اجتازها على يد شعرائه ونقاده ، فقد جاء البحترى في القرن الثالث وهو عصر صراع الثقافات والأفكار والقوى ما بين عربية ويونانية وبدوية وحضرية ومحافظة ومجددة ومقبلة ومدبرة ، وقدر للبحترى أن يعيش الحوار والصراع وأن يكون من أبرز شهوده والمصورين له ، كان أبو تمام الذي يكبره بنحو ربع قرن ، قد سد منافذ الشهرة على كثير من ناشئة الشعراء عندما حلم البحترى بالدخول إلى ذلك الميدان ، لكن أبا تمام عندما استمع إليه للمرة الأولى فى مجلس أحد الخلفاء أحس أنه أمام طاقة فنية كبيرة ، وبعد أن أفزعه فى مداعبة ثقيلة ، احتضنه وأخذ بيده ، وفتح أمامه الطريق ، فحمله رسالة إلى أهالى "معرة النعمان" (مولد أبى العلاء فيما بعده) يوصيهم فيها بالشاعر الناشئ خيرا ، ثم كتب له فيما بعد وصيته الفنية حول لحظة الإبداع الملائمة ، ولم ينس البحترى ذلك ، فعندما علا نجمه وأصبح ندا لأبى تمام ، لم يتطاول يوما على "أستاذه" القديم ولم يستجب لإغراء الذين زينوا له ذلك من أدباء العصر ونقاده .

ولقد شكل مع أبى تمام مذاق الثنائية المتكاملة ، فإذا كان أبو تمام حضريا ولد فى دمشق ، منتميا إلى أصول غير عربية متشبعا بثقافة الفلاسفة والمناطقة ، رافعا لواء الصنعة في الفن ، فقد جاء البحترى بدويا ولد فى منبج على مشارف حلب ، طائيا معتزا بجذوره الجنوبية القديمة ، متشعبا بثقافة الفطرة والمرويات القديمة ، رافعا لواء "الطبع" فى نسيج القصيدة ، متميزا على نحو خاص بدقة الوصف ، مستغلا ذلك فى رصد مشاعره منذ أحب "علوة" الفتاة الحلبية الرقيقة ، إلى أن عاش فى بلاط الخلفاء فى بغداد أربعين عاما كاملة يتقلب بين نعيم الراحة والدعة بالقرب

من البحيرات الصناعية فى القصور ، إلى رحلات الصيد والقنص ، إلى مجالس الشراب وبين جحيم الاضطراب عندما يرى بعينيه كيف يقتل الابن أباه بيده من أجل أن ينزع كرسى الحكم منه ليجلس عليه ، وحفز طاقته التصويرية لكى تنقل إلينا كثيرا من نبض عصره ، وقد شغل البحترى أدباء عصره والعصور التالية وعده عالم مثل الباقلاني فى دراسته لإعجاز القرآن ، واحداً من كبار صانعى فن القول البشري (القابل للنقصان دائما أمام الإعجاز القرآنى) ورصد ناقد مثل الآمدى (ت ٣٧٠هـ) بعد وفاة البحتري بنحو قرن قضية الموازنة بين أبى تمام والبحتري على أنها أهم قضايا القرن الذي تلا رحيلهما .

أما القصيدة السينية فهى واحدة من روائع البحتري ، تميزت بذلك الجرس الخاص الذى اكتسبه من قافية السين ، وهي ليست من القوافى الشائعة ومن الإيقاع الغنائى الهادئ لبحر الخفيف (فاعلاتن ، مستفعلن فاعلاتن) ثم من طرافة الموضوع الذى ينطلق من الوقوف على الأطلال والرحلة وهما مألوفان فى القصيدة العربية ، إلى وصف ملامح الحضارة الفارسية وبقايا أعمال الفن المعماري وفن الرسم وهي قضايا غير شائعة فى الشعر العربى . وقد عارضها كثير من الشعراء من أشهرهم أحمد شوقى فى سينيته الأندلسية والملامح العامة لهيكل القصيدة يمكن أن نقترب منه من خلال ست دوائر متتالية متشابكة تطل بنا على الحقل الشعوري لها .

الدائرة الأولى : (١ - ٩) وهي ترسم حركة الهموم العاصفة التي زلزلت الشاعر فتماسك ، ولكنها أخذت تضيق الخناق من مكان إلى مكان ومن مستوى إلى مستوى، حتى أصبح يحس بالريبة تجاه من شأنه أن يحميه ويكون سنداً حانيا وهو ابن العم.

الدائرة الثانية : (١٠ - ٢٨) ويتشكل من خلالها تفريج ذلك الهم فى شكل رحلة لبقايا الحضارة الفارسية ، والوقوف أمام الأثر الشامخ فى إيوان كسري ، والتأمل في لوحة فنية رسمت على جداره لمعركة أنطاكية .

الدائرة الثالثة : (٢١ - ٣٤) تحمله إليها نشوة التأمل الفنى فى اللوحة ، فتقربا

من نشوة الشراب ، ومجلس المنادمة ، حتى يرى نفسه مجالسا لكسرى أنوشروان يتعاطيان الشراب معا ، على أنغام المغني الشهير "البلهبذ" .

الدائرة الرابعة : (٣٥ – ٤٤) ينتقل خلالها إلى القصر الكبير ويمازج بين الحكم واليقظة والأمانى والظنون لكنه يتأمل فى الروعة المعمارية لهذا الصرح الفني الكبير ويرى فى انتكاسه وسوء حظه صورة من حظه العاثر .

الدائرة الخامسة : (٤٥ – ٥٠) يستشرف ما وراء هذا المشهد الخادع المؤقت فيرى أن الجوهر الأصيل مازال كامنا وأن كسرى كأنه ماثل هناك فى مجلس حكمه ولهوه لم تغب من حيويته شئ .

الدائرة السادسة : (٥٢ – ٥٦) وتعود الدائرة السادسة والأخيرة لكي تربط شعوريا بين حضارة الفرس وحضارة العرب ، وكأنها تفسر سر الرحلة غير المألوفة فى القصيدة العربية .

و كل دائرة من هذه الدوائر تفتح أمامنا أبواباً واسعة للتأمل فى ثراء الفن الشعري في القصيدة ، وسوف تقف بالتحليل أمام صورة من صور القصيدة تتمثل فى الأبيات التى وقف فيها الشاعر متأملا أمام لوحة جدارية ترصد معركة أنطاكية بعد قراءة لمجمل النص لتبين مواقع الدوائر التى أشرنا إليها على هيكل العمل الفنى.

النص الكامل للقصيدة

١ – صُنْتُ نَفْسى عَمَا يُدنّس نفسي ، وتَرَفَعتُ عن جَدا كلِّ جِبْسِ

٢ – وتَمَاسَكْتُ حَيثُ زَعزَعنى الدّهْـ ـرُ التماساً منهُ لتَعسِي ، ونُكسِي

٣ – بُلَغُ منْ صُبابَةِ العَيشِ عندِي ، طَفّفَتْها الأيّامُ تطفيفَ بَخْسِ

---

١ – الجدا : العطاء . الجبس : اللئيم الجبان .

٢ – نكسى : إذلالى .

٣ – طففتها : أنقصتها . البخس : الظلم وهضم الحقوق .

٤ – وبَعيدٌ ما بَينَ وَارِدِ رِفْهٍ ، عَلَلٍ شُرْبُهُ ، وَوَارِدِ خِمْس

٥ – وكَأنّ الزّمَانَ أصْبَحَ مَحْمُو لاً هَوَاهُ معَ الأخَسّ الأخَس

٦ – وَاشترَائى العِرَاقَ خِطّةَ غَبْنٍ ، بَعْدَ بَيْعى الشّآمَ بَيْعَةَ وكس

٧ – لا ترُزْنى مُزَاولاً لاخْتبَارى ، عند هذى البَلوَى ، فتُنكر مَسّى

٨ – وقَديماً عَهِدْتَنى ذا هَنَاتٍ ، أبياتٍ ، على الدنيئات ، شُمْس

٩ – ولَقَدْ رَابَنى نُبُوُّ ابنِ عَمّى ، بَعد لينٍ من جانبَيهِ ، وأُنْسِ

١٠– وإذا ما جُفيتُ كنتُ حَرِيّاً أنْ أرَى غيرَ مُصْبحٍ حَيثُ أُمسى

١١– حَضَرَتْ رَحْلىَ الهُمُومُ فوَجّهْـ ـتُ إلى أبيَضِ المَدائنِ عَنْسى

١٢– أتَسلّى عَنِ الحُظُوظِ ، وآسَى لَمحلٍ من آلِ ساسانَ ، دَرْس

١٣– ذَكّرَتْنيهِمُ الخُطُوبُ التّوَالي ، وَلَقَدْ تُذكرُ الخُطوبُ وتُنْسِي

١٤– وَهُمُ خافِضُونَ فى ظلّ عَالٍ ، مُشرفٍ يُحسرُ العُيونَ ويُخسِي

١٥– مُغْلَقٌ بَابُهُ علَى جَبَلِ القَبْـ ـقِ إلى دارَتَىْ خِلاطٍ ومَكْس

---

٤ – وارد رفه : أى يرد الماء متى شاء . ووارد خمس : أى يشرب فى اليوم الرابع بعد ظمإ ثلاثة أيام .

٥ – محمولا هواه : أى يميل إلى الأخساء .

٦ – الخطة : الأرض التى يختطها الإنسان لنفسه لينزل بها . الوكس : الخسارة فى المتاجرة .

٧ – ترزنى ، من رازه : جربه وقدره وامتحنه ليعرف ثقله . مزاولا : محاولا .

٨ – الهنات : الخصال ، وتستعمل فى الشر والأذى . الشمس ، الواحد شموس : الصعب المراس .

٩ – النبو : التجافى والخشونة .

١٠– حضرته : جعلته حاضراً . أبيض المدائن : القصر الأبيض لكسرى . عنسى : نياقي .

١٢ –آل ساسان : ملوك الفرس من نسل أردشير حفيد ساسان مؤسس السلالة الساسانية . درس : بال.

١٤– خافضون : عائشون برفاهة ودعة .يحسر : يعيى . يخسى : يكل ويحسر .

١٥– الدارة : كل أرض واسعة بين جبال . خلاط ومكس : موضعان .

١٦- حِلَلٌ لم تَكُنْ كـــأطْلالِ سُعْــدَى ... فـى قِفَارٍ منَ البَســـابسِ ، مُلْسِ

١٧-وَمَسَاعٍ ، لَوْلا اُلمحـــاباةُ منِّى ، ... لم تُطقـهـا مَسْـعـاةُ عَنسٍ وَعَبسِ

١٨- نَقَل الـــدّهــرُ عَهْدَهُنّ عَنِ الجِدّ ... ة ، حـــتّى غـــدَوْنَ أنضَاءَ لُبْسِ

١٩- فـكـأنّ الجِرْمَازَ مــنْ عَدَمِ الأُنْـ ... سِ وإخْلاقـــــه ، بَنـيّةُ رَمْسِ

٢٠- لَوْ تَرَاهُ علـــمْتَ أنّ الــلّيَالـــى ... جَعَلَتْ فـيـهِ مـأتَمـاً ، بعـد عُرْسِ

٢١- وَهْوَ يُنْبـــيكَ عَنْ عَجــائبِ قَوْمٍ ، ... لا يُشَابُ البَيــانُ فـيــهمْ بلَبْسِ

٢٢- فـــــإذا مَا رَأيْتَ صُورَةَ أنْطَا ... كـــــيَةَ ارْتَعْتَ بَينَ رُومٍ وَفُرْسِ

٢٣- وَالمَنَايَا مَوَاثِلٌ ، وَأنُوشَرْ ... وانَ يُزْجى الصّفـوفَ تحتَ الدِّرَفسِ

٢٤- فى اخضرَارٍ من اللِّباسِ على أصْـ ... فَرَ يَخـتــالُ فى صَبَـيــغَةِ وَرْسِ

٢٥- وَعِرَاكُ الــــرّجَالِ بَينَ يَدَيْه ، ... فى خُفُـوتٍ منهمْ وَإغـمـاضِ جَرْسِ

٢٦- منْ مُشـيحٍ يُهـوِى بعـاملِ رُمْحٍ ، ... وَمُلِـيحٍ . مـنَ الـسّنـانِ ، بـتُرْسِ

٢٧- تَصِفُ الــــعَينُ أنّهُمْ جِدُّ أحْيَا ... ءَ لَهُمْ بَيـنَهُمْ إشـــــارَةُ خُرْسِ

١٦- حلل ، الواحدة حلة : المحلة . البسابس ، الواحد بسبس : القفز الخالي . الملس ، الواحد أملس وملسان : الفلاة لا نبات فيها .

١٧- المساعي ، الواحدة مسعاة : المكرمة والمعلاة . عنس : قبيلة قحطانية من اليمن . عبس : قبيلة عدنانية من نجد. يريد أنه لو لم يكن عربياً لقال إن مساعى الفرس لم تدركها قبائل العرب .

١٨- أنضاء ، الواحد نضو : المهزول . اللبس التي تلتبس حقيقتها على الناظر إليها ، فلا يكاد يعرفها .

١٩ -الجرماز : أحد أبهاء القصر . إخلاقه : بلاه .

٢١- اللبس : الالتباس .

٢٣- يزجى : يسوق . الدرفس : راية الفرس المقدسة ، وهي رمز إلى تحرير بلادهم على يد بطلهم الأسطورى أفريدون ، ومعناها راية الحداد ، وكانت محلاة بالجواهر الكريمة .

٢٤- يختال : يتبختر تكبراً . الورس : نبات كالسمسم أصفر يصبغ به .

٢٥- الخفوت : السكوت . الجرس : الصوت الخفى .

٢٦- المشيح : المقبل إليك والمانع لما وراء ظهره . المليح : المحاذر خوفاً .

٢٨- يَغـتَلى فـيـهمُ ارْتـيـابىَ ، حتّى　　　تتَقَرّاهُمُ يَداىَ بـــــلَمْسِ

٢٩- قـدَ سَقـانى ، ولَمْ يُصَرِّدْ أبو الغَوْ　　　ثِ عـلـى الـعَسـكَرَيـنِ شُرْبَةَ خَلْـسِ

٣٠- مـــنْ مُدامٍ تَـــقُولُهَا هـــيَ نَجْمٌ　　　أضْوَأَ اللّيْلَ . أوْ مُجـاجـةُ شَمسِ

٣١- وتَرَاهــــا ، إذا أجَدّتْ سُرُوراً　　　وارْتيـــاحـــاً للشّاربِ المُتَحَسّى

٣٢-أفْرِغَتْ فى الزّجــاجِ من كلّ قلبٍ　　　فَهْىَ مَحـــــبُوبَةٌ إلـى كـلّ نَفْسِ

٣٣- وَتَوَهّمْتَ أنّ كـــســرَى أبَرْويـ　　　زَ مُعـــــاطـىَّ ، وَالـبَلَهْبَذُ أُنْسِى

٣٤- حُلُمٌ مُطبقٌ عـلـى الـشكّ عَينـى ،　　　أمْ أمَانٍ غَيّرْنَ ظَنّى وَحَدْسِى ؟

٣٥-وكَأنّ الإيـوَانَ مـنْ عَجَبِ الـصنْـ　　　ـعــةِ جَوْبٌ فى جنبِ أرْعنَ جِلسِ

٣٦- يُتَظَنّى مــــنَ الـــكَآبَةِ أنْ يَبْـ　　　ـدو لــعَيْنـى مُصَبِّحٌ ، أوْ مُمَسّى

٣٧- مُزْعَجــاً بالفــرَاقِ عَن أُنْس إلْفٍ　　　عَزَ أوْ مُرْهَقــــاً بتَطـليـقِ عِرْسِ

٣٨- عكَسَتْ حَظّهُ اللّيــــالى وبَاتَ الـ　　　ـمُشْـتَرَى فيـه ، وَهوَ كـوْكَبُ نَحسِ

٣٩- فَهْوَ يُبْدى تَجَلّداً ، وَعَلَيْه　　　كَلْـكَـلٌ مـن كَلاكـلِ الـدّهـرِ مُرْسِى

٤٠- لـمْ يَعِبْهُ أنْ بُزّ مــنْ بُسُطِ الـدّيـ　　　ـباجِ وَاســتُلّ مـن ســتُورِ الدِّمَقْس

٢٨- يغتلي: يتعاظم . تتقراهم : تتبعهم ، أى أنه يلمسهم ليرى أصور مرسومة هم أم أشخاص أحياء يتحاربون.

٢٩- أبو الغوث : ابن الشاعر . لم يصرد . لم يقلل . وأراد بالخلس : شربة سرية مختلسة .

٣٠- تقولها : تظنها . مجاجة الشمس : ريقتها ، أي شعاعها .

٣٣- كسرى أبرويز : هو حفيد كسرى أنو شروان . معاطي : يعاطيني الشراب ، يشاربني . البلهبذ : من كبار المغنين عند الفرس .

٣٥- الجوب : الترس . أرعن : أحمق . جلس : غليظ ، أحمق . وأراد بالأرعن إما البناء العظيم أو جبلا غليظاً ، فى جنبه الإيوان كأنه ترس فى استدارته .

٣٦- يتظنى : أى يعمل الظن .

٣٩- الكلكل : الصدر . المرسي : الثابت .

٤١- مُشْمَخِرٌّ تَعْلُو لَهُ شَرَفَاتٌ ، رُفِعتْ فِى رُؤوسِ رَضْوَى وَقُدْسِ

٤٢- لابسَاتٌ منَ البَياضِ فَمَا تُبْـ ـصِرُ منها إلاّ فَلائلَ بُرْسِ

٤٣- لَيسَ يُدرَى : أصُنْعُ إنْسٍ لجِنٍ سَكَنوهُ أمْ صُنعُ جِنٍ لإنْسِ

٤٤- غَيرَ أنّى أرَاهُ يَشْهَدُ أنْ لمْ يَكُ بَانيه فِي المُلُوكِ بنِكْسِ

٤٥- فَكَأنّى أرّى المَرَاتبَ وَالقَوْ مَ ، إذا ما بَلَغتُ آخرَ حِسّى

٤٦- وَكأنّ الوُفُودَ ضَاحينَ حَسرَى ، من وُقوفٍ خَلفَ الزِّحامِ وَخُنْسِ

٤٧- وكأنّ القِيَانَ ، وَسْطَ المَقا صِيرِ ، يُرَجِّحنَ بَينَ حُوٍ ولُعسِ

٤٨- وَكَأنّ اللّقَاءَ أو منْ أمْـ ـسِ ، ووَشْكَ الفِراقِ أوّلُ أمْسِ

٤٩- وَكَأنّ الذى يُرِيدُ اتّبَاعاً طامعٌ فى لحُوقهمْ صُبحَ خمسِ

٥٠- عَمَرتْ للسّرُورِ دَهْراً ، فصَارَتْ للتّعزّى رِباعُهُمْ ، وَالتّأسّى

٥١- فَلَهَا أنْ أُعينَهَا بدُمُوعٍ ، مُوقَفَاتٍ عَلى الصَّبابةِ ، حُبسِ

٥٢- ذاكَ عندى وَلَيستِ الدّارُ دارِى ، باقترَابٍ منها ، وَلا الجنسُ جنسِي

٥٣- غَيرَ نُعْمَى لأهْلِهَا عنْدَ أهْلى ، غَرَسُوا منْ ذَكائها خيرَ غَرْسِ

٥٤- أيّدُوا مُلْكَنَا ، وَشَدّوا قُوَاهُ بكُماةٍ ، تحتَ السّنَوّرِ ، حُمسِ

٤١- مشمخر : طويل عال . شرفات : مثلثات تبنى متقاربة فى أعلى القصر ، الواحدة شرفة. رضوى : جبل بالمدينة . قدس : جبل ، وهو قدس الأبيض وقدس الأسود .

٤٢- الفلائل ، الواحدة فليلة : الشعر المجتمع . البرس : القطن أو شبيه به .

٤٤- النكس : المقصر عن غاية الكرم .

٤٦- ضاحين : بارزين الشمس . حسرى : متلهفين ، معيين . الخنس : المتأخرون .

٤٧- يرجحن : يملن بالأرجوحة . الحو ، ، من الحوة : سمرة فى الشفة : اللعس ، من اللعس (بفتح اللام والعين) : سواد يستحسن فى الشفة .

٥٠- أراد بالتعزي والتأسي : البكاء عليهم .

٥٤- السنور : نوع من الدروع .

٥٥- وَأعـــانُوا عَلى كَتـــائب أرْيَا | طَ بطَعنٍ على النّحـــورِ ، وَدَعْسِ

٥٦- وَأرَاني منْ بَعـــد ، أكْلَفُ بالأشْـ | رَاف طُرّاً مـــنْ كـــلّ سِنْخٍ وَإسِ

تلتقط سينية الشاعر العباسي الشهير أبي عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي المعروف بالبحتري (٦ ، ٢ - ٢٨٤ هـ) موقفا متفردا وتعالجه بوسائل فنيه دقيقة ، تمتد في جانب منها رؤية الشاعر لكي تمتزج برؤية فنان آخر هو الرسام فتتحول الصورة الصامتة من ضوء خلاق تعانقه العيون إلى كلمة منغمة تتشربها الآذان ، ويرد الشعر من خلال ذلك جانبا من "الجميل" الذي أسداه له فن الرسم على مر العصور عندما ساعده على تحويل المشاعر المتوهجة من هواجس تطوف بالنفس غامضة تبحث عن "التشكل" إلى صور تستقر أمام الحواس ، وتستطيع أن تغالب الفناء الذي يعتري الكلمات عندما تذوب في طبقات الهواء ، أو تتشابه بين طيات الورق .

ومع أن الصورة التي تقدمها أبيات البحتري مفعمة بالتجديد ، فإنها ترتكز على مدخلين قديمين عرفتهما القصيدة العربية وهما مدخل الرحلة ومدخل الوقوف على الأطلال ، فمنذ القدم كان يقف الشاعر على أطلال الأحبة الذين رحلوا فيصيبه الحزن والهم فيرحل على ناقته في الصحراء الواسعة فيبلغ به التعب مداه ، فإذا رأى وجه الممدوح تهلل ونسى الأحزان والمشاق ثم ينساب الشاعر بعد ذلك في وصف فضائل الممدوح ، وكانت تلك المداخل تكتب في القصيدة ، حتى لو لم يكن الشاعر قد رأى طللا أو ركب ناقة قط ، والبحتري هنا يستخدم نفس المداخل ، لكنه يعكسها ، فهو لا يقف على الطلل ليدفعه ذلك للرحيل ، ولكنه يرحل لكي يقف على أطلال حضارة الفرس في بقايا قصورهم الشامخة في المدائن .

١- إنها الهموم هي التي سعت هذه المرة إليه وحاصرته وحلت على رحل ناقته فلم

٥٥- أرياط: قائد جيش الأحباش .

٥٦- السنخ : الأصل . الإس : أصل كل شئ .

يعد أمامه إلا الرحيل ، لأنه إذا وجد الجفوة فى مكان ما مساء ذات يوم فلن يشهده صباح اليوم التالى فى نفس المكان على حد تعبيره :

وإذا ما جَفيُت كنـتُ حرّيًا   أن أُري غيرَ مُصبِحٍ حيثُ أُمسى

وهو لن يتردد فى اختيار المكان ، فمدائن كسرى هى التى سوف يوجه إليها ناقته .

٢- إن الحركة سوف تكون تسلية عن الحظ العاثر ، وسوف تكون أسى وتأسيا من خلال الوقوف على بقايا قصور آل ساسان التي كانت شامخة وعفى عليها الزمان .

٣- إن الشاعر من خلال الرحلة والتأمل يعود إلى كتاب الكون المفتوح ، ليدرك أن العمر القصير للفرد ، كالعمر الممتد للحضارات ، كلاهما يمكن أن تتعاقب عليه لحظات التآلف والشحوب ، والإنسان لا يتذكر هذه الحقيقة إلا أمام الخطوب .

٤- وإذا كان الشعراء من قبل قد ألفوا أن يقفوا على الأطلال الفقيرة فى الصحاري الجرداء ، أطلال سعدى ولبنى ، والتى لا تثير فى الخيال إلا تاريخا ضئيلا فإنه سيقف على أطلال الحضارة الشامخة التى كادت تستعصى على قهر الزمان .

٥- ولكن الدهر نقل أيام هذه الحضارة فى الجدة الزاهية المتألقة ، فلم يبق منها إلا مظاهر شاحبة هزيلة ، كأنها ثوب قديم متهرئ كان ذات يوم طيلسانا للملوك .

٦- وها هو "الجرماز" ذلك القصر العامر الذى كان يزدحم بضجيج الحياة والأنس ليلاً ونهاراً فلا تكاد تخفت فيه الأصوات ، ها هو وقد رحل عنه الأنس وأخل به الصمت ، يبدو وكأنه بناء لقبر مهجور .

٧- وعندما تقع عليه عيناك الآن ، تدرك أن الليالى التي كانت قد جعلت من الجرماز مسرحا لأعراسها، تغمره القناديل فيراه الرائى من بعيد فيدرك أن بالمكان عرسا قبل أن يقترب منه فيسمع ضجيج البهجة ، هذا المكان لو تراه الآن علمت أن الليالى جعلت منه مسرحا لمآتمها فخفتت فيه الأضواء وسكنت الأصوات .

٨- ولكنه مع الصمت الذى يغرق فيه ، يستطيع أن ينبئك بعجائب الأقوام ببيان شاف لا لبس فيه .

٩- وإذا كانت لغة الواقع اليومي قابلة لأن تخرسها الليالى فإن لغة الفن الجميل لا تكف عن النطق عندما يتأملها المتذوق ، وها هى لوحة فنية تزدان بها جدران القصر ، وترسم موقعة أنطاكية التى كانت قد وقعت بين الروم والفرس فى عام ٥٤٠ ميلادية ، والتى جسدتها اللوحة واحتفظت بالشعور الرئيسى الذى اجتاح كل من عايشها ، وهو شعور "الارتياع" ونجح الفنان الرسام في أن يلتقط هذا الشعور ، وأن يختزنه حيا داخل خطوط رسمه وأن ينقله إلى متأمل فنه "وإذا ما رأيت صورة أنطاكية ارتعت" .

١٠- إن عناصر الارتياع والصراع والتذبذب بين الحياة والموت تضج بها جوانب اللوحة ، فالموت هناك ماثل يترقب ، بل إنه ليس موتا واحدا إنه "منايا مواثل" وفي مقابل هذه المنايا رمز العدم ، يوجد رمز الحياة والمجد "أنو شروان" وإذا كان الموت جمعا ، فكسرى ليس مفردا إنه يقود صفوف الجيوش التى تؤآزره ، وهذه الجيوش لا تمثل لحظة زمنية عابرة ، إنها تمثل امتداداً حضاريا متصلا ، لأنها تقاتل تحت "الدرفس" علم الأمة الكبير الذي فنيت من قبل تحته صفوف من الجيوش لكي يبقى مرتفعا خفاقا .

١١- ليس الزهو ومهرجان الألوان عنصرا ثانويا لا فى لوحة الرسام ، ولا فى ريش الطاووس عندما يختال ، ولا فى حمرة فك الأسد عندما يذكر بمنظر الدماء قبل أن ينقض ، ولا فى ملابس الملك وهو يقود الجيوش ويتميز عن الجند بألوانه الزاهية التي يتألق فيها اللون الأخضر ويكاد يكون اللون الأصفر زهرات متراصة من نبات الورس اليمنى ، إنها ألوان تكاد تعلن تفتح الحياة والنضارة بكل عنفوانها في مواجهة المنايا المواثل بكل رعبها وارتياعها .

١٢- إن جوهر المعركة الصوتى يكاد يتحدى تقنيات الرسام ، فإذا كانت الصورة

البصرية قد ساعدته على أن يجعل الاخضرار والاصفرار تعبيراً ناطقا عن عنفوان الحياة ، فإن اللوحة لا تستطيع أن تنقل الصوت ، ولكنها تبث الغياب المكتوم لذلك الصوت الذى كان يرج أرض المعركة ، ويأتي الشاعر ليمد يده إلى الرسام ، وهو يكاد يعبر بأدواته ، ولنتأمل كيف يحول الشاعر الصورة السمعية "رنين الجرس" إلى صورة بصرية فيجعل نقيضها هو "إغماض الجرس" والإغماض لا يكون إلا فى حركة العين منبع المرئيات ، لا في صخب الأصوات ، وهكذا يتعارك الرجال فى اللوحة بين يدى كسرى وقد لفهم الخفوت ، وأغمضت الأجراس .

١٣- إن الرسام أيضا كما يعجز عن رصد الأصوات ، يعجز عن رسم الحركة فهو يختار لحظة سكون فيثبتها وكل ما يستطيعه هو أن يوحى بالحركة المتخيلة قبلها أو بعدها ، والشاعر هنا يلتقط مشهدين موحيين بالحركة المتخيلة ، فالرجال في اللوحة بين مهاجم مندفع مشيح يهوى بسن رمحه على عدوه وآخر حذر مدافع يليح بترسه لكي يتقى السهام والسنان ، فكل صورة تقابل الأخري وتكمل معها الدائرة ، إقبالا وتراجعا ، صعودا وهبوطا ، هجوما ودفاعا ، وتنتقل إليها عدوى الحركة فتفلت اللوحة من صمت السكون .

١٤- إن هذا الفن يهب اللوحة عناصر الحياة ، وليس مجرد الحياة ، ليس مجرد الحياة فقط ولكنها شدة الحياة فهم ليسوا أحياء ولكنهم "جد أحياء " وإذا كانوا قد فقدوا الصوت أو "أغمضوا أجراسه" فإن الشاعر من جديد يمد يده إلى الرسام لكي يعطيه دليلا من "عالم الرموز" على إمكانية أن تستغنى الحياة عن الأصوات أحيانا ، وأن تستعيض عنها بإشارات الخرس الصامتين ، وهى إشارة "بينهم" أى أنها رمز ينسجم مع لغة اللوحة كلها فلا تحس فيه بالنشاز ولا القصور .

١٥- إن قمة انبهار الشاعر بفن الرسام تكمن فى هذه اللمسة البسيطة العميقة ، فهو قد انجذب إلي عالم اللوحة فكاد أن ينسى به العالم المحيط ، وبدأ يرتاب في

أن يكون شخوص اللوحة مجرد خطوط ورسوم وألوان ، إن الرسام نفث فيها من فنه ، فكاد الشاعر يظنها حية تتحرك ، وبعد أن كان من قبل يحتكم إلى عينيه فتؤكد له أنهم "جد أحياء" ويحتكم إلى أذنه فيرى ما وراء السكون الظاهر ، زاد شكه وعلا حتى احتكم إلى يده يمدها إلى اللوحة لكى تتحسسها فتتأكد باللمس أنها أمام مشاهد مرسومة بدقة وليست أمام جنود يتحركون داخل اللوحة وتلك وحدها شهادة انبهار فنى من شاعر عربى عظيم نعرف اسمه وهو البحترى ، أمام لوحة رسام فارسى عظيم من عصر كسري أنوشروان نسى البحترى أن ينظر فى زاوية اللوحة لينقل لنا توقيعه المنمنم وينقل لنا اسمه الذى لابد أن يكون معطرا بسحر الألوان وروعة التناسق .

* * *

أم الأسير

رائعة أبى فراس الحمدانى

أم الأسير

أيا أُمَّ الأسير سقاكِ غيثٌ ... بكرهٍ منكِ ، ما لَقِىَ الأسيرُ[1]

أيا أُمّ الأسيرِ ، سقاك غيثٌ ... تحيَّر لا يُقيمُ ولا يَسيرُ

أيا أُمّ الأسيرِ ، سقاكِ غيثٌ ... إلى مَنْ بالفدا يأتى البشيرُ ؟[2]

أيا أُمَّ الأسيرِ ، لمَنْ تُرَبَّى ... وقَدْ متِّ ، الذوائبُ والشعورُ ؟[3]

إذا ابنُك سارَ فى بَرٍّ وبَحْرٍ ... فَمَنْ يدعو لَهُ ، أو يَسْتجيرُ ؟

حرامُ أن يَبيتَ قريرَ عَيْنٍ ... ولؤم أن يلم به السرورُ

وقد ذقت الرزايا والمنايا ... ولا ولدٌ ، لديك ولا عشيرُ[4، 5]

وغابَ حبيبُ قلبكِ عن مكانٍ ... ملائكةُ السماء به حضورُ

لَيبْكِكِ كلُّ يوم صمتِ فيه ... مصابرةً ، وقد حَمِى الهجيرُ

ليَبْكِكِ كلُّ ليلٍ قمتِ فيه ... إلى أن يبتدى الفجرُ المنيرُ

ليبككِ كلُّ مضطهدٍ مخوف ... أجَرْتيهِ ، وقد عز المجير

ليبكك كلُّ مسكينٍ فقير ... أغثتيه ، وما فى العظم زيرُ[6]

أيا أماه ، كم همٍ طويل ... مضَى بكِ لم يَكُنْ منه نصيرُ

أيا أماه كَمْ سرٍ مصونٍ ... بقلبك ، مات ليسَ لهُ ظهورُ

أيا أماه كَمْ بُشرى بقُربى ... أتتكِ ، ودونَها الأجلُ القصيرُ

---

١ – الغيث : المطر .
٢ – الفدا : إطلاق سراح الأسير .
٣ – الذوائب : خصلات الشعر .
٤ – الرزايا : المصائب .
٥ – المنايا : الموت .
٦ – الزير : القوام والتعبير كناية عن الفقر .

إلى مَنْ أشـــتكى ؟ ولِمَنْ أناجى إذا ضـاقَتْ بما فـيـهـا الصـدورُ ؟
بأي دعـاءِ داعـيـةٍ أُوَقَّــــى بأى ضـيـاء وجَهْ أسـتنيـــــرُ ؟[1]
بِمَنْ يُسْتـدفع القـدرُ الموفّى بِمَنْ يستَفْتَح الأمـرُ العـسـيــرُ
نُسَلَّـىَ عنكِ : أنا عَنْ قليــلٍ إلى ما صرتِ فى الأخرى ، نَصيرَ

أم الأسير
فارس عصى الدمع

قبل ألف عام بالتمام من رحيل أمير الشعراء أحمد شوقي فى سنة ١٩٣٢ ولد الشاعر الفارس العربى المتميز الحارث بن أبى العلاء الحمدانى الذى غلبت عليه كنيته أبو فراس الحمدانى ، سنة ٩٣٢م التى وافقت سنة ٣٢٠م في مدينة الموصل .

ومر أبو فراس الحمدانى مثل شهاب لامع قصير العمر فى سماء القرن العاشر الميلادى الرابع الهجرى ، فلم يتح له أن يكمل الأربعين ، فرحل سنة ٩٦٧ بعد خمسة وثلاثين عاما ميلادية ، تزيد فى الحساب قليلا بالتاريخ الهجرى ولكنها تبقى في مجملها ومضة خاطفة كان يمكن أن يطويها النسيان ، لولا أن حياة الفارس الشاعر امتلأت بالبطولة والطموح والمعاناة وامتزجت كلها فى نسيج فنى راق .

كان أبو فراس ابن عم سيف الدولة الحمدانى ، أمير حلب وواحد ممن جسدوا صحوة العنصر العربى فى وجه غلبة الأعاجم فى الدولة العباسية ، وكانت إمارة حلب بموقعها الجغرافى على حدود دولة الروم نقطة الالتقاء الحربى الدائم ، ومجال الكر والفر بين المسلمين والروم ، فكانت حروب "الدمستق" قائد قوات الروم في أسيا الصغرى (تركيا) من ناحية ، وسيف الدولة الحمدانى في حلب من ناحية أخرى ، تشكل ملحمة كبرى ، رسمتها فحولة المتنبى الشعرية وكان المتنبى شاعر سيف الدولة وصديقه، على حين كان أبو فراس الذى يصغر المتنبى بنحو سبعة عشر عاما ابن عم

١ - أوقى من الوقاية وهى طلب الحفظ بالدعاء إلى الله .

الأمير وأحد فرسانه البارزين ، وأحد هواة الشعر المولعين به العلماء بأسراره ، فكان الشعر يفيض عنه ، وكانت معرفته به تدفعه إلى أن يناقش المتنبى على ما كان به من اعتداد بالنفس فى مجلس سيف الدولة ، وأن يضيق الخناق على المتنبى أحيانا ويظهر له بعض سرقات فى شعره حتى أن المتنبى كان يتجنب الحوار معه فى مزيج من الغيره والكبرياء والاتقاء .

ومع فيضان الشعر القوى على لسان أبى فراس ، كان يأبى أن يعد شاعرا بالمعنى الاجتماعى الذى شاع عن الشعراء فى عصره باعتبارهم طائفة المجاملين والمداحين فكان يقول :

ولولا اجتنابى العابَ من غير منصف	لما عزَّ لى قولٌ ولا خان خاطرُ
نطقت بفضلى وامتدحتُ عشيرتـــــــى	فما أنا مداحٌ وما أنا شاعـــرُ

وعندما قال له "الدمستق" قائد الروم : "إنما أنتم أرباب كلام .. لا تعرفون الحرب" أجابه أبو فراس "نحن نطأ أرضك منذ ستين سنه ، بالسيوف أم بالأقلام" ؟

ومن أجل هذا لم يتحمس أبو فراس لجمع قصائده فى ديوان ولكن عالم عصره الجليل ابن خالويه الذى كان جليس سيف الدوله ، هو الذى احتفظ بجزء من قصائده وشرحها ، وجاء بعده الثعالبى فتتبع قصائده التي قالها في صراعه مع الروم خاصة والتى سميت بالروميات فجمعها فى "يتيمة الدهر" وبادر المستشرقون إلى الاهتمام بأبى فراس منذ القرن الماضى ، فأصدر المستشرق الألمانى "دوفروك" ديوان أبى فراس ، وكتب عنه بالألمانيه كتابا تحت عنوان "الشاعر والفارس العربى" صدر فى ليون ١٨٩٥ ، وانتشرت قصائد أبى فراس في كل كتب مختارات الأدب العربى باللغات الأجنبية ، وتعددت دراسات الفرنسيين وغيرهم من المستشرقين حوله ، وكانت قصيدة "أم الأسير" تحتل اهتماما خاصا عند الحديث عن أبى فراس .

كان أبو فراس قد تعرض لتجربة مريرة صقلت فروسيته ، وفجرت شاعريته فقد قضى من عمره القصير سبع سنوات أسيرا فى بلام الروم ، وكانوا قد عرفوا عنه

الشجاعة والبطولة فى لقاءاتهم المتكررة ، فعاملوه معاملة الفارس فى أسره فظل محتفظا بعدته وعتاده ، كان قد أسر أولا فى عام ٩٥٩ فى موقعة مغارة الكحل وحمل إلى حصن "خرشنة" على شاطئ الفرات ولكنه فيما تقول الروايات أو الأساطير استطاع أن يقفز بجواده من قمة الحصن المرتفع وأن يثب إلى الأرض قبل أن يصطدم بها الجواد فيدق عنقه ويسلم الفارس وتلك أسطورة تتكرر مع كثير من الفرسان ، لكنه على أي حال وقع فى الأسر ثانية عندما هاجم الروم إمارة حلب فأبلى فى قتالهم لكنه أصيب بسهم فى فخذه عجز معه مؤقتا عن الحركة فحمل أسيرا إلى القسطنطينية وامتدت فترة أسره ، وهو ما يزال شابا لم يبلغ الثلاثين ، وكان فى خلال ذلك يراسل ابن عمه سيف الدولة شعرا ويطلب منه أن يفتديه بأى ثمن لكن إمارة سيف الدولة كانت تمر بلحظات ضعف والروم كانوا يدركون أن فى أيديهم صيدا ثمينا ، فكانت المفاوضات دائما تتعثر والبطل الجريح يئن شعرا ولم يتح له أن يخرج من أسره إلا فى سنه ٩٦٦ قبل عامين من وفاته وبعد أن ترك لنا صورا مؤثرة عن حياة الأسر والسجن فى شعره لسيف الدولة ، عاتبا عليه أن يبنى القصور ويلبس الحرير ويركب الخيول بينما هو يعيش فى زنزانة ، ويلبس الخيش ويجر القيود :

يا واسعَ الدارِ كيف تُوسعها ... ونَحْنُ في صَخْرةٍ نُزَلْزِلُها

يا ناعمَ الثوبِ كَيْفَ تُبدله ... ثيابُنا الصوفُ ما نبدّلها

يا راكب الخيل لو بصرت بنا ... نَحْمل أقيادنَا ونَنْقلهُا

غير أن أكثر ما كان يؤلم أبا فراس فى أسره وسجنه هو غيابه عن أمه العجوز فى قرية "منبج" بجوار حلب هذه الأم التي لم يكن لها من أحد إلا ولدها وفارسها وحبيبها الذى وقع أسيرا ، فبكته حتى كادت تبيض عيناها من الحزن ، وذوى عودها ، لكنها كانت تتمسك ببقية الحياة رجاء أن تقر عينها برؤية عودة ابنها الأسير ، وكانت تخرج لكى تتنسم رياح القادمين من بلاد الروم لعلهم يحملون أخبارا عن حبيبها الغائب ، وكان البطل الأسير الذى عرف عنه أنه "عصى الدمع سيمته الصبر" ، كما يقول هو فى قصيده المشهورة ، يمكن أن يصبر عن كل شئ إلا عن فراق هذه الأم

العجوز التى كان يكتب إليها وكأنه يكتب إلى محبوبته وليس إلى مجرد أمه وفي خضم التردد بين الأمل والياس يتلقى في سجنه الخبر الذى يقصم ظهره ، لقد ماتت أمه حزنا عليه ، لقد ماتت "أم الأسير" المكبل وهو غائب لم يستطع أن يخفف عنها ألما، ولا أن يعالج جسدا ، ولا أن يطمئن قلبا ، ولم يستطع حتى أن يسبل جفنا لها لحظة الوداع الأخير وانطلق الشاعر الأسير الحزين يكتب هذه المرثية الهادئة المريرة التى تكاد تختلف نبرتها عن كل المراثى . إن الأنين الذى يتردد فى فاتحة القصيدة ، وكأنه رد فعل طبيعى للجسد ، يتمثل فى اللجوء إلى فن التكرار المحكم ، إنه تكرار على مستويين ، مستوى رباعى تتردد خلاله عبارة " أيا أم الأسير" بكل دلالتها في شكل نشيج متقطع فى الأبيات الأربعة ، وكأنها تعلن عن بؤرة المرارة ، للأسد المقيد العاجز عن الاقتراب من أحب الناس إليه وعن قمة الفقد لضياع قمة الحب وليس هناك إلا طلب الغيث الذى يسقى التربة الطاهرة ، وهذا الطلب الأخير يتكرر ثلاث مرات فقط وكأنه يترك درجة خالية يصعد عليها البناء الهرمى للقصيدة ، وقد يلاحظ أن هذا التكرار فى ذاته يشكل ما يمكن أن يسمى بالنغمة الثابتة في لحن الافتتاح والتى تقابلها نغمة متغيرة فى نفس لحن الافتتاح فى الأشطر الأخيرة ، وكأن الأحداث تتحرك لكن الحزن ثابت ، غير أن هذه الأحداث المتحركة تلتقى جميعا مع الابن الحزين في بؤرة واحدة هى "الحيرة" حتى أن الغيث "يمر لا يقيم ولا يسير" وحتى أن البشير المتخيل الذى سوف يحمل نبأ الإفراج عنه يوما "تحير" فلم يعرف لمن يلقى النبأ السار .

إن "التكرار" يعود مرة أخرى فى شكل رباعى أيضا عندما يهتف الابن الحزين بالكائنات كلها لكي تشاركه فى البكاء على أمه ، فالأيام التى صامتها وتحملت الصبر فيها وقد اشتدت حرارة الهجير فلم تستجب لقسوة الظمأ فتبل ريقها ، هذه الأيام تبكي الصائمة الصابرة فى صمت والليالى التي قامتها عابدة متبتلة وأجهدت جسدها النحيل فلم تستجب لإغراء الفراش بالراحة حتى طلع الفجر ، هذه الليالي تبكي القائمة المتبتلة فى صمت ، والمضطهدون الذين أجارتهم هذه الأم القوية حين عز المجيرون، والمساكين الذين أغاثتهم وربما لم يكن لديها ما تدخره لنفسها سوى ما قدمته ، هؤلاء جميعا يبكون أمومتها الشجاعة البارة .

ولكن إذا كانت النغمة المكررة قد وسعت من دائرة الأمومة ودائرة البنوة ودائرة البكاء ، فإن الابن الحزين يعود لكي يحكم الدائرة من جديد حول نفسه ، وحبه وحزنه، وهو يعود أيضا من خلال اللجوء إلى وسيلة "التكرار" الثلاثية هذه المرة ، فيهتف في صدر ثلاثة أبيات متتالية " يا أماه" إن الصوت يرتفع هنا بالقياس إلي الصوت القصير الخافت الذى حمله التكرار الأول "يا أم الأسير" وكان غليان الحزن قد بلغ مداه ، والرحلة التي يخوضها الشاعر في هذا المقطع ، رحلة داخلية بعكس الرحلة الخارجية فى المقطع الأول ، لقد كانت الصور هناك تستمد من الغيث المحلق فى السماء ، والأسير المقيد فى السجن والهاتف البشير الذي يحمل الخبر ، لكن الصور هنا تستمد من السهم الذى تطوى عليه الصدور ، والسر الذى تغلق عليه القلوب ، والبشرى التي تتفاعل داخل نفس الأم فتنفخ فى جذوة الأمل الذاوية حتى تصير نارا ودفئا .

إن الشاعر يلجأ مرة أخرى إلى التكرار الثلاثى فى نهاية القصيدة لكنه هذه المرة لا يكرر الكلمات وإنما يكرر الأداة ، أداة الاستفهام التى تسبق البيت الأخير ، وهى أبيات تعلو فيها نغمة "الحيرة" التى كان المقطع الأول قد عكسها علي الشاعر الحزين، وعلى السحاب الحائر ، وعلى البشير الذى لا يعرف لمن يلقى بالخبر السار ، إن الحيرة هذه المرة ، ترتد إلى الابن وحده ، فهو الذى لا يعلم لمن يشكو ومن يناجى إذا ضاقت الصدور بما فيها ، وممن يطلب الدعاء الذى يحميه في حله وترحاله ، بأى قوة يستعين على الدهر ، وبأى وجه صبوح يحمل التفاؤل في مسعاه .

إنها النغمة التى تجمع بين الإجلال والحزن والحب ، وهى التى كانت قد جعلت الابن المحب ، يريد أن يتزين ويعتنى بنفسه ويطلق شعوره وذوائبه حتى يبدو جميلا فى عين أمه ، وهى نفسها التى تجعله الآن يتطلع إلى سرعة الرحيل ليصير إلى ما صارت إليه ويلتقى معها تحت التراب ، وهى النبوءة التى ما لبثت أن تحققت ، فقد لحق أبو فراس بأمه الحبيبة بعد شهور قليلة وبعد عودته من الأسر وترك لنا جملة من القصائد تعد فى صدارة روائع الشعر العربى القديم .

* * *

وجوه الزمن المتشابهة
لوحة من شعر أبى العلاء

غَيْرُ مُجْدٍ في ملتي واعتقادي ... نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّم شادِ[1]

وشبيهٌ صوتُ النعيِّ إذا قيسَ ... بصوتِ البشيرِ فى كلّ نادِ[2]

أبكتْ تلكمُ الحمامةُ أمْ غنتْ ... على فرعِ غُصنها الميّادِ[3]

صاحِ هذى قبورُنا تملأُ الأرضَ ... فأيْن القبورُ منْ عهدِ عادِ ؟![4]

خفّف الوطءَ ، ما أظنُّ أديمَ الأرض ... إلاّ منْ هذه الأجسادِ

سرْ إنْ اسطعتَ فى الهواءِ رويداً ... لا اختيالاً على رُفاتِ العبادِ

فقبيحٌ بنا وإنْ بعدَ العهد ... تناسى الآباءِ والأجدادِ

ربَّ لَحْدٍ قدْ صار لحداً مراراً ... ضاحكاً من تزاحمِ الأضدادِ

ودفينٍ على بقايا دفينٍ ... منْ قديمِ الزّمانِ والآبادِ

فاسألِ الفرقدينِ عمّا أحسّا ... من قبيلٍ وآنسا من بلادِ[5]

كمْ أقاما على بياضِ نهارٍ ... وأنارا لمدلجٍ في سوادِ[6]

تعبٌ كلها الحياةُ ، فما أعجبُ ... إلا منْ راغبٍ فى ازديادِ !!

إنّ حُزناً في ساعةِ الموتِ أضعافُ ... سرورٍ في ساعةِ الميلادِ

خُلقَ الناسُ للبقاءِ فضلّتْ ... أمةٌ يحسبونهم للنَّفادِ

إنما يُنقلون منْ دارِ أعمالٍ ... إلى دارِ شقوةٍ أو رشادِ

ضَجْعَةُ الموتِ رقدةٌ يستريحُ ... الجسمُ فيها والعيشُ مثلُ السهادِ

---

١ - الترنم : الغناء . ٢ - النعى : الذى يحمل أنباء الموت والبشير الذى يحمل أنباء الميلاد السارة .

٣ - المياد : المهتز . ٤ - أديم الأرض : ضهرها .

٥ - الفرقدان : نجمان ثابتان بالقرب من القطب .

٦ - المدلج : المسافر ليلا .

أبنات الهديل أسعدن أو عدنَ قليلَ العزاء بالإسعادِ[1]

إيه لله دركن فأنتنَّ اللواتي تُحسنَّ حفظَ الودادِ[2]

ما نسيتنَّ هالكاً فى الأوانِ الخالِ أودى من قبلِ هلْك إيادِ[3]

بيد أنى لا أرتضي ما فعلتُن وأطواقكنَّ فى الأجيادِ[4]

فتسلبنْ واستعرن جميعاً من قميص الدجى ثيابَ حِدادِ[5]

ثمَّ غرِّدنَ فى المآتم واندبْن بشجو مع الغواني الخِرادِ[6]

وجوه الزمن المتشابهة

لم تكن ظاهرة أبى العلاء المعرى ، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخى (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) ظاهرة بعيدة عن روح الثقافة العربية من ناحية ، ولا متلائمة من ناحية أخرى مع روح "الاطمئنان" التى دبت فيها خلال النصف الثاني من القرن الرابع وزهوة القرن الخامس الهجرى ، وهى الفترة التي جلجل فيها أبو العلاء صامتا ، وأبصر وهو مغمض العينين ، وجاب كل أفق من آفاق الدنيا المعهودة يومذاك وهو رهين المحبسين ، محبس العمى ، ومحبس إقامته فى قريته لا يغادرها خمسين عاما متصلة .

كان هذا الصبى الذى ينتمى إلى أسره عريقة من العلماء والقضاة ، قد فقد بصره في الرابعة ولم يعد يُذكرَ من ألوان الدنيا إلا بقايا اللون الأحمر ، لون الخرقة التى ربطوها على عينيه عندما بدأ الجدرى يزحف إليهما ويأكل من أطرافهما غير أنه

---

١ - أسعد : يقال أسعدت النائحة الثكلى أى أعانتها على البكاء .

٢ - إيه : اسم فعل أمر يقال للاستزادة من حديث أو عمل بمعنى زدنى ، لله درك : تعبير يطلق للتعبير عن الإعجاب .

٣ - الهلك : الفناء والموت إياد : جد من جدود العرب فى الجاهلية وهو رمز لتقدم.

٤ - الأطواق : جمع طوق وهو ما يحيط بعنق الحمامة ، الأجياد : جمع جيد ، العنق .

٥ - تسلب : تجرد عما يلبس ، الدجى : الظلام . ٦ - الفوانى الخرد : الفتيات الحسناوات .

وقد أسدل الستار على عالم المبصرات لديه ، انفتح الباب لديه أمام قوى من العالم الداخلي لا تحدها حدود ، فكانت البصيرة القوية والحافظة التي لا يفلت منها شئ ، والظمأ الذي لا يكاد يروى ونتج عن ذلك هيمنة على اللغة عبر عنها التبريزي (٤٢١ - ٥٠٢) بقوله : ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة لم يعرفها المعرى ، وذاكرة لا تفلت منها الكلمات حتى أن حديث معاصرى أبي العلاء عنها يكاد يلحق بالأساطير أحيانا فمن قائل إنه كان يُقْرأ له الكتاب مرة فيحفظه وإذا حفظه لا ينساه ، ومن رواية حكاية عن عالم يمنى وجد كتابا قيما أعجب به كثيرا غير أنه قد ضاعت بعض أجزائه الأولي التي تحمل عنوان الكتاب واسم المؤلف ، فدار به في الآفاق يبحث عن ثبت تكون عنده مخطوطة أخرى للكتاب فيكمل ما نقص من نسخته حتى وصل إلي أبى العلاء المعرى، فطلب منه أن يقرأ عليه بعض الصفحات وما لبث أن هتف به : هذا ديوان الأدب للفارابى ، وأنا أحفظه، وأسمعه بعض الصفحات مما بين يديه ثم قال له سأملي عليك ما ضاع منك بل أن بعض المبالغات لتروى أنه كان يسمع الرجلين يتحدثان بلغة لا يعرفها كلفة أهل أذربيجان فيعيد عليهما نص حديثهما دون أن يفهمه.

وأيا ما كان الشأن في حجم المبالغة ، فإن هذه الروايات تعكس تصور أهل عصر أبى العلاء لقدراته ، وتفسيرهم لغزارة ثقافته وتعدد مصادرها . يقول القفطى (٥٦٨ - ٦٤٦ هـ) في كتابه "أنباه الرواة على أنباه النحاة" : "لما كبر أبو العلاء ووصل إلى سن الطلب ، أخذ العربية عن قوم من بلده ، وقيد اللغة عن أصحاب ابن خلدون وطمحت نفسه إلى الاستكثار من ذلك ، فرحل إلي طرابلس الشام وكانت بها خزائن كتب قد وقفها ذوو اليسار من أهلها اجتاز باللاذقية ونزل دير الفاروس وكان به راهب يشدو شيئا من علوم الأوائل فسمع منه أبو العلاء شيئا من أقوال الفلاسفة حصل له به شكوك لم يكن عنده ما يدفعها به ، وأودعه أشعاراً له ثم رجع واستغفر واعتذر ، ووجه لأقواله وجوها احتملها "التأويل" ورواية القفطى هذه أثارت كثيرا من الحوار بين الدارسين القدماء والمحدثين فتحدث البعض قديما عن شكوك أبى العلاء وعلاقتها بمكتبة الدير السريانية المترجمة عن اليونانية في كثير من مفرادتها ، ولم تخل النتائج من مبالغة هنا أو هناك .

وربما كانت مسألة "الشكوك" القديمة ناتجة فى الحقيقة من كثرة "التساؤلات" عند أبى العلاء ، وهى تساؤلات فى طبيعتها وكثرتها ونوع الحقول التى ارتادتها ، بدت مجافية لما ظنه البعض خطأ سمة من سمات الثقافة العربية والإسلامية وهى أنها ثقافة "الإجابات الجاهزة" وأحيانا "الإجابات المسكتة" وهى سمة لا تظهر إلا في عصور الترهل والخمول ويظهر نقيضها وهو الحوار والتساؤل في العقول اليقظة أو العصور اليقظة ، ولقد كان أبو العلاء عقلا لم تتفق معه كثير من القوى المؤثرة فى عصره ولم يأبه بمخالفتها ، ورضى بالصفوة التي بكاه منها سبعون شاعرا على قبره يوم مات .

كان أبو العلاء نموذجا "مخالفا" لنموذج الشاعر الذى تعود عليه المجتمع العربى والثقافة العربية ، فهو شاعر "فقير غنى" دخله في العام – كما يقول القفطى – ثلاثون دينارا يخصص نصفها لخادمه ويعيش على الكفاف بالنصف الآخر ، مكتفيا من الطعام بالعدس والتين ، وهو مع ذلك يرفض عطاء الملوك والرؤساء كما هى العادة في نموذج "الشاعر" فى الثقافة العربية ، يقول الصفدى فى كتاب الوافي بالوفيات : "قرأت بخط أبى اليسر شاكر بن عبد الله المصرى أن المستنصر صاحب مصر بذل لأبى العلاء المعرى ما ببيت المال بالمعرة من الحلال فلم يقبل منه شيئا وقال :

لا أطلب الأرزاق والمولى يفيض على رزقـــى

أن أعط بعض القوات أعلم أن ذلك فوق حقى

وهو يقول صراحة فى مقدمة سقط الزند : "لم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ، ولا مدحت طلبا للثواب" فهو من هذه الناحية نموذج مستفز للقوى السياسية "صمتا وسلباً" ولكنه كان أيضا مستفزا "قولا وإيجابا" فهو الذى يقول عن حكام عصره :

وأرى ملوكـا لا تحـوط رعيـــة فعـلامَ تُؤْخذ جزيةٌ ومكـوسُ

وهو تعبير يقترب من احتجاج الحضارة الحديثة من خلال "الامتناع عن دفع الضرائب" للمسئولين الذين لا يقومون بواجبهم في خدمة الأمة ويقول كذلك عن حكام عصره :

ويسون الأمور بِغَيْر عَقْـــل	ويَنْفذ أمرهُم فيقَّال ساســـة
فَأُفٍ من الحياةِ وأُفٍ منّـــى	ومِنْ زمنٍ رياستهُ خساســـة

وتكثر هذه النغمة فى شعر أبي العلاء كثرة من الطبيعى أن يكون أصحاب القوى والنفوذ فى عصره غير راضين عنها ، بل أن يكونوا عاملين على تشويه صورته كما شوه صورهم ولهذه القوى - دون شك - تأثير كبير على الذين يمسكون بالقلم ويدونون التاريخ .

غير أن أبا العلاء كان نموذجا "مستفزا" أيضا لقوة خطيرة فى عصره وفى كل العصور وهى قوة بعض المشتغلين بالدين ممن يستريحون إلى مناخ الإجابات الجاهزة أكثر من مناخ الأسئلة المثيرة والواقع أن خصومة أبى العلاء كانت فى معظم أحوالها ، مع هؤلاء وليست مع الدين نفسه ، وتلك ظاهرة لاحظها كثير من القدماء يقول ابن الوردى (ت ٧٤٩ هـ) فى كتابة "تتمة المختصر فى أخبار البشر" عن كتاب "ضوء السقط" وهو من أواخر كتب أبى العلاء : "لقد ضمن هذا الكتاب ما يثلج الصدر ويلذ السمع ويقر العين ويسر القلب ويطلق اليد ويثبت القدم من تعظيم رسول الله صلى الله عليه وسلم خير بريته وتبجيل الصحابة والرضا عنهم والأدب عند ذكر ما يتلقى منهم وإيراد محاسن من التفسير والإقرار بالبعث والإشفاق من اليوم العسير ، وتبجيل الميعاد ، والترغيب فى إذكار الله والأوراد . والخضوع للشريعة المحمدية وتعظيمها وهو خاتمة كتبه والأعمال بخواتيمها" .

إن النص الذى بين أيدينا يمثل واحدة من أمواج التساؤلات الكبرى التى كان أبو العلاء يطرحها أمام "الظاهرة الكونية" فى بناء شعرى ، ومذاق ذاتى وعمق فلسفى تتسع من خلال أغراض الشعر التقليدية لتشع عبرها هذه الروح الجديدة .

كان معرض التساؤلات المعلن ، هو مناسبة رثاء لأحد فقهاء الأحناف فى عصره، أبى حمزة التنوخى ، لكن موجه التأمل حملت الشاعر سريعا من الخاص إلى العام بل لعلها ألحقت لديه الموقف الخاص الطارئ المتجدد وهو موت واحد من أعلام الناس، بالموقف العام الثابت الذي لا يكاد يفارقه وهو ظاهرة الفناء والبقاء وأعراضها

المتقابله الحزن والسرور ووجوهها المتشابهة التى يفضى بعضها إلى بعض وتتداخل فيها الملامح دون أن نحس ، ومن خلال هذا يبدو المتضادان متشابهين فصوت الناعى الذى يحمل نبأ الموت شبيه بصوت البشير الذى يحمل بشري الميلاد ، وكلاهما تعجل بشري في التعبير لا جدوى منه ، وإذا كانت القضية على هذا النحو تبدو فرضا مجردا أقرب إلى فروض المناطقة فإن أبا العلاء يبثها من خلال تصور المنطق الشعرى، ويأخذ نقطة انطلاقة فى الحاجة الشعرية من صور الطبيعة التي لا تقبل المجادلة وصورة المحور فى هذه اللوحة الشعرية هى "الحمامة" وهى كلمة تطلق فى التراث الشعرى العربى غالبا على ما يقابل "اليمامة" في الاستخدام المعاصر ومحور المحور فى الصورة هو الصوت الشجي الذى ينبعث من هذا الطائر الصغير وهو صوت يتشابه فيه البكاء والغناء وكأنه يمثل الخامة الأصلية ، الطبيعة التي تفرع عنها هذان الصوتان المتضادان فيما بعد وظن البشر أنهما متضادان لكن ذاكرة الشاعر وصوت اليمامة ظلا يحتضنان أصل الطبيعة ، وبه يذكران .

إن هذه اللوحة الأولى والتى يمكن أن تشكل مشهدا أفقيا - يشغل الأبيات الثلاثة الأولى ، تتماثل فيه الأشياء المتجاورة المتعارضة ، تحقق ما يسميه النقد الأدبى الحديث بالنزعة التزامنية SYNCHRONIQUE وهى تمهد للمشهد التالى لها وهو مشهد رأسى . تتعاقب فيه الأزمنة دون أن يتغير جوهر الواقع فيتحقق من ذلك أيضا ما يسميه المحدثون بالنزعة التعاقبية DIACHRONIQUE التي تمتد لوحتها من البيت الرابع إلى البيت الحادى عشر ، ويبدو هذا المشهد الأول (٤ إلى ٧) مشغولا باللحظة الحاضرة ونصفه الآخر (٨ إلى ١١) مشغولا بتعاقب اللحظات الماضية ، فالقبور التي تملأ الأرض على اتساع آفاقها وتكتظ بموتى جيل واحد ، تطرح التساؤل حول مصائر ملايين القبور التي أقامتها آلاف الأجيال السابقة منذ عهد عاد وإذا كان التساؤل مرة أخرى يمثل فرضية منطقية فإن بنية الإجابة الضمنية تمتلئ بالشاعرية حتى أذنيها فعظام تلك القبور تشكل ظهر الأرض التى نطؤها فى كبرياء واختيال وننسي أننا ندوس على عظام الآباء فى كل لحظة ندك فيها الأرض بأقدامنا ، وأحرى بنا أن نسير فى الهواء لو استطعنا .

أما نصف اللوحة الثاني فيتعمق ذلك المشهد بعد أن أطلق شرارته المضيئة ، ويوغل في الجرح حتى يصل إلى العظام ، فالقبر الواحد تعاقب عليه الغنى والفقير والصالح والطالح ، والذى يلقى النعيم والذى يلقى العذاب والذى يتسع به والذى يضيق عليه وفى كل مرة يفتح القبر فمه ضاحكا من تعاقب الأضداد على حفرة واحدة ، عبر آلاف السنين ولكى تثبت اللوحة فى نهايتها اليقين الشعرى بدلا من الفرض المنطقى فإنها تستشهد بعيون النجمين المتيقظين فى السماء منذ الأبد وإلى الأزل ومسيرة الزمن الذى لا يتوقف !!

إن هذه الكثافة الشعرية فى اللوحة الأولى ، تقود الشاعر فى اللوحة الثانية من البيت الثاني عشر إلى البيت السادس عشر ، إلى نغمة هادئة تلتقط فيها الأنفاس ، ويبدو ذلك أشبه ببناء السيمفونية الموسيقية المعاصرة ، حيث تعقب موجة النغم الهادر، موجة النغم المسترسل الهادئ ، واللوحة الهادئة هنا تجتر فى تقرير يكاد يخلو من التصوير ، الدروس المستخلصة من تشابه وجوه الزمن ، فالحياة كلها تعب ، ومع ذلك فنحن راغبون فى الازدياد منها ، وحزن الموت ضعف سرور الميلاد ، وليس الموت إلا ضجعة قصيرة ثم الصحو فى دار الشقوة أو الرشاد .

وتأتى اللوحة الأخيرة من البيت السابع عشر إلى البيت الثاني والعشرين لترتفع معها موجة الكثافة الشعرية إلي قمتها ، وهو يعود إلى محور الصورة الأولى "اليمامة" ولكنه يعود إليها هذه المرة في صورة الجماعة لا فى صورة الفرد "بنات الهديل" وكأنه انتقل من "العزف المنفرد إلى الإيقاع الجماعى" هذه الجوقة التي تمثل صوت الطبيعة وذاكرة الشعر لا تعرف النسيان وتحفظ الوداد ، وتظل تندب الموتي منذ أقدم الدهور ونحن ننسى موتانا بعد مرور الشهور .

غير أن الشاعر ينتقل فى لون من تنويع الإيقاع بين استلهام صوت اليمام واستلهام صورته ، ولكي يحس أيضا بلون من "التناقض" حتي فى ذلك الصوت الطبيعى القديم ، ويكمن ذلك التناقض في طوق الريش الجميل الذى تحلى به اليمامة الحزينة جيدها ، ألم يكن من الأليق أن تلبس ثوب الحداد ، وأن تستبدل بهذا الريش

لون السواد ؟ وإذا فعلت ذلك كما دعاها الشاعر ، واتخذت لنفسها من سواد الليل قميصا ، فإنها سوف تكون قد أدركت حقائق وأشياء وعندها ويا للعجب تستطيع أن تدرك هى أيضا أن الأشياء ليست متناقضة كما يبدو ، وأن كل شئ يستطيع أن يحل محل نقيضه ويمكنها إذن أن تغنى فى المآتم وأن تبكى فى أعراس الحسان ، فصوت البكاء وصوت الغناء متماثلان متشابهان .

* * *

ثانيا : فى تذوق الشعر المعاصر

النمو والتقابل فى معمار القصيدة

نموذج من خليل مطران

عاش خليل مطران حياة مديدة دامت أكثر من ثلاثة أرباع قرن ، وغطت فترة حيوية من تاريخ النهضة العربية المعاصرة تمثلت فى الربع الأخير للقرن الماضى والنصف الأول للقرن الحالي، وامتزجت بكثير من المواقع والأحداث التى أثرت فى جوانب مختلفة من هذه النهضة .

ولد مطران فى سنة ١٨٧٢ فى بعلبك بلبنان من أسرة دينية مسيحية ، وتلقى تعليمه الأولى فى بعلبك، وزحله "جارة الوادى" قبل أن ينتقل إلى بيروت ليكمل دراسته للأدب العربى والفرنسى فى الكلية البطريركية ، ويتتلمذ فيها على الشيخ إبراهيم اليازجى ، وخليل اليازجى ، وغيرهما من علماء لبنان الذين كانوا من أبرز سدنة الثقافة العربية لذلك العصر ، والتى كانت تعد من بعض الزوايا دعامة يتكئ عليها المجتمع اللبناني لتأكيد عروبته فى مقاومة الوجود التركى آنذاك .

فى هذا المناخ تفتحت شاعرية مطران فكانت قصائده الأولى قصائد وطنية ترددت أصداؤها فى بيروت فى أوائل العقد الأخير من القرن الماضى ، ورددها المتظاهرون من الشباب مما حمل الأتراك على التربص به ، ودفعه هو إلى الهجرة فى سن مبكرة ، فتوجه إلى باريس حيث قضى بها عامين (١٨٩٠ - ١٨٩٢) لم تنقطع صلته خلالهما بالتيار الوطني فى العالم العربي ، واكتسب فيهما كذلك اتصالا مباشرا بالثقافة الفرنسية التي كان قد استوعبها خلال مراحل دراسته فى لبنان ، فتوثقت صلته بالأدب الفرنسى واتصل بالحركة المسرحية ، وساعده ذلك كله فيما بعد على أن يسهم إسهاما فعالا فى إقامة الجسور بين الأدب العربي المعاصر وبين الآداب الأوربية .

لكن سنوات هجرته إلى باريس لا تطول ففى سنة ١٨٩٢ ، سيختار مصر موطنا له شأنه في ذلك شأن أدباء الشام ومفكريه لذلك العصر ، حيث يتوافر المناخ الذى يمكن من خلاله أن يتم التفاعل والحركة الحرة فى وقت واحدة .

ولا يلبث خليل مطران أن يصبح وجها بارزا من وجوه الحياة الأدبية في مصر وأن يظهر من خلالها لبقية أرجاء العالم العربى . وسيكون ميدان الصحافة هو مدخله إلى الحياة الأدبية حيث يعمل في صحيفة الأهرام ثم يتولى رئاسة تحريرها ، ثم يصدر هو مجلة أدبية بعنوان "المجلة المصرية" وتستمر ثلاث سنوات ويصدر بعدها جريدة "الجوائب المصرية" التي تستمر فترة قصيرة ، يعتزل بعدها مطران حياة الصحافة محترفا ، لكي يواصل الحياة الأدبية كاتبا وشاعرا ومترجما ، ولكى يثرى من وراء هذا كله الحياة الأدبية بإنتاج رائع يترك بصماته الواضحة على النتاج الأدبى في القرن العشرين .

أخرج مطران الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨ ، وصدره بمقدمة نقدية قصيرة يعتبرها النقاد صيحة هامة فى مطلع القرن لتعديل مسار القصيدة العربية فيه ، وتوالت بقية قصائده نشرا فى الصحف أو إلقاء فى المحافل والمناسبات - وما كان أكثرها لذلك العهد - حتي ضمها جميعا ديوان كبير من أربعة أجزاء اكتمل طبعه بعد وفاته .

وبرغم أن الجانب الشعرى في حياة خليل مطران بمصر هو أشد الجوانب ظهورا حيث يظهر اسمه دائما كرائد للتجديد حمل ثمار المدرسة الفرنسية للأدب العربى وتتم المقارنة عادة من هذه الزاوية بين دوره ودور العقاد فى حمل ثمار المدرسة الإنجليزية ، وحيث يظهر اسمه كذلك في مصاف كبار شعراء العصر من حملة ألقاب التكريم المميزة وفي هذا الإطار فهو أحد الشعراء الثلاثة : شوقى أمير الشعراء، وحافظ شاعر النيل ، ومطران شاعر القطرين ، ويظهر كذلك اسمه كرائد لمدرسة أبوللو ورئيس لجماعتها .

برغم هذا كله فإن إثراء مطران لجوانب الأدب العربى الأخري لم يكن أقل أهمية

من الشعـر ، ويمكن التحـدث عن ريادته لفن "المقالة الأدبية" المحكمة التى لا تعرف الترهل ولا الوقوع فى دائرة الشقشقة اللفظية ، وتظل مع ذلك تدور في مناخ شعرى شفاف .

ولعل إسـهام مطران فى مجال المسرح العربى يمثل مرحلة أساسية فى تطوره فهو دون شك رائد مدرسة الترجمة الأدبية الراقية للمسرح ، وهو الذى نقل روائع المسرح العالمى من مجرد كونها حكايات تسلية يتصرف فيها المترجمون والممثلون لإشباع رغبة الجمهور ، إلى كونها نصوصا أدبية راقية يتم نقلها بأمانة ودقة وشاعرية، ويبذل فيها المترجم جهدا إبداعيا يجعل النص المترجم نصا أدبيا فى اللغة المترجم إليها، كما كان النص الأصلي نصا أدبيا فى اللغة المترجم منها ، وفى هذا الإطار تبرز ترجمات مطران لروائع شكسبير مثل "عطيل" و "مكبث" و "هملت" و"تاجر البندقية" وكذلك ترجماته لروائع المسرح الفرنسى مثل مسرحية "السيد" ومسرحية "سنا" لكورني ومسرحية "هرناني" لفكتور هيجو ، وهى كلها ترجمات مازالت نصوصها تجد كل التقدير من المشتغلين بالمسرح والنص الأدبى على سواء . وربما تجدر الإشارة هنا كذلك إلى أن اشتغال مطران بالمسرح لم يقف عند حد الترجمة ، وإنما تعداه إلى الإسهام المباشر فى تطويره ، حيث كان أول رئيس للمسرح القومي عندما أنشئ سنة ١٩٣٥ ، وقد استطاع من خلال ذلك أن يمهد طريق الالتقاء بين الأدب الراقى والمسرح الجاد .

وإذا عدنا إلى مطران الشاعر الذى نود أن نقف هنا أمام واحدة من قصائده فإننا نود أن نشير إلى سمة ظهرت فى الجزء الأول من ديوان مطران سنة ١٩٠٨ ، وهى اهتمام الشاعر بعواطفه الخاصة وقراءته المستمرة فى أعماق ذاته ، وانشغاله بخبايا نفسه ، ثم قدرته على تصفيه ذلك كله من شوائب المباشرة ، وأصداء الأحاسيس المتعجلة ، وتقديم قراءة شعرية لهذه الأحاسيس ، وإذا كان هذا "السلوك الشعرى" أصبح فيما بعد مألوفا لدى قراء الشعر ، فإنه كان فى هذه اللحظة المبكرة من تاريخ النهضة ، ارتياداً لأفق جديد .

مع تناثر القصائد الذاتية والعاطفية فى الجزء الأول من ديوان مطران ، فإن الشاعر يعمد إلى تجميع أربع وعشرين قصيدة داخل الديوان يضمها جميعا عنوان واحد هو : "حكاية عاشقين" ثم تبعها بعد ذلك عناوين فرعية لكل قصيدة على حدة ، وكأن هذه المجموعة ديوان مستقل يتحدث عن تجربة عاطفية عذرية مر بها الشاعر نفسه عندما مر بتجربة حب عاصف وقصير فى الخامسة والعشرين من عمره ، لم يقدر له أن يستمر طويلا حيث فارقت المحبوبة الدنيا ، وظل الشاعر "عذريا" ينسج على خيوط هذه التجربة حتى نهاية حياته ، وسوف نقف أمام واحدة من قصائد هذه التجربة ، وهى قصيدة "مثال في مرآة" في محاولة لإعادة قراءتها .

يصدر الشاعر لقصيدته بهذه الكلمات :

"أشتد المرض على الفتاة فأودي بشبابها ونعيت إلى محبها فبكى واستبكى عليها بالقصائدالتالية":

مثال فى مرآة

مَنْ بالمنونِ لواله صَـــــــبِ ذَاكى الأضـــالعِ مُقْلَقِ الجَنْبِ

ليتَ الرزيةَ فـــيكِ أَوْدتْ بِـــى فنجـــوتُ من ألمىِ ومنْ كَرْبِــى

وفـــزعتُ من نفـــسىِ إلى ربى

يا مُنيــتىِ مَـا كنتُ بالجـــزعِ فى حـــادثٍ أيامَ كُنتِ مَعـــى

والآنَ بتُ مـــخلَّدَ الفـــزعِ مَيْتــا بلا أملٍ ولا طمـــعِ

حـــيًّا بِذِكْرِ مـــعـــاهدِ الحُبِّ

كُنَّا وكـــانَ الحُبّ يَجْعلنُـــا مَلَكَيْن في فَلَكٍ يُجلّلنـــا

روحَيْنِ فى روُح يظّللنـــا نُورَيْن في نورٍ يُكللّنـــا

مُتـــقلدَيْنِ قـــلائدَ الشُّهبِ

كُنَّا وكانَ الحُبُّ ينصبِنَا   مَلِكَيْن تاجُ السَّعد يَعْصِبنَا
لاَ شىءَ يُحْزِننا ويُغْضِبِنا   والدَّهرُ يَخْدمنا وَيْرهبَنَا
وسَريرُنا عالٍ عَلى السُّحبِ

كُنَّا وكانَ الحُبُّ يجْمَعُنا   إِلْفَين فى الفُردَوْس مَرْتَعنا
لا شْىءَ بَعْد الحُبِّ يُطْمِعنا   لا نَبتغى أمْراً فَيوجُعنا
إخفاقُنا فى المطلبِ الصَّعبِ

كُنَّا كُغْصنى دَوْحةٍ نَبتا   بَلْ زَهْرتى غُصْنٍ تَعانَقَتا
بَلْ حَبَّتين بِزَهرةِ نَمتا   وَتساقَتا لمَاًّ تَعاشقتا
نارَ الغَرامِ معَ النَّدى العَذْبِ

تَمَّتْ سَعادُتنا علي قَدَرِ   فَسطتَ عَليْها غَيرُة القَدَرِ
أوْدت معًا بالعيْنِ والأثَرِ   وتَخَلَّفَ الباقي من الخَبَرِ
ذِكرىَ وَتْبصرةً لذِى لُبِّ

فَكَأنَّما المَلكانِ ما نَعِما   وكَأنما الملِكان ما حكَما
وكأنما النّورانِ ما ابَتَّسما   أعجِبْ برؤيا واهمٍ وهَما
تَقْضي بلا بَدْءِ إلي غِبِّ

وكَّأنما الروُحانِ ما اَعتْلقَا   وكأنما الإِلفان ما اَتَّفقا
وكأنما الغُصْنانِ ما اعَتْنق   الدَّهرُ يكَذبُ حيْثُما صَدقَا
ما أقرَب الماضىِ إلي الكَذبِ

وكأَنني بالزَهرتينِ مَعَا   وهُما كثَغْرِ بَشَّ فانَفْرَعا
والحَبَّتينِ إذا الهوَى انْقَطعا   لُطْفا لجِمَعهما كمَاجمعا
مَاكُّن مِنْ زَهْرِ ولا حَبٍّ

زالتَ حـقـيـقـةُ ذلك الحُلــــم   وقـضـى الأبُر الـطـاهـرُ الـشيَمِ
منَّا َفـراح فـريسـةَ العَـــدم   وظَلَتُ فــيه فــريســةَ الألم
حتَّى يمُن اللهُ بالقُـــــرب

ففَقَـــدُت مَنْ كـــانت تَقَرُّ بِهـــا   عيْنُ المُتــــيِّم في تَقَربِهـــا
والنفُس تَشْقَى في تغـيــبـــهـــا   فتَظلُّ حيـرى فى ترقـــبــهـــا
محبوسةً فيُ مقلةِ الصَــــبٍّ

فَقْدَ النفـــوسِ عـــذوبة الأمـــلِ   فَقــعـدَ العــيـونِ النورَ وهْوَ جلي
فَقَد العـــزيزِ العـــزَّ لم يَطُـــل   فَقْدَ الفَتى الدنيـــا علَى عَجَلِ
إذ جـــاءَها ضيْفـــا علي الرَّحبِ

بَلْ فَقْدَ مـــحـــرور الفـــؤاد ظَمى   قَطْرا يَبـل أُوار مــــــضـطـرم
بل فَقْدَ مُخـــتـلجٍ من الألــــــم   أمـــالهَ بِنهـــاية الســـقم
وعـــزاءهَ الموكـــولَ بالطِـــبٍّ

مـــاتَت وكلُّ ضـــاحك جـــذِل   مـــــا للورى ولموتِ مَنْ جَهلوا ؟
لا قلبَ يبكيــهـــا ولا مُقَـــــلُ   بـل نُبْلـهـــــا والُّلـطـفُ والأملُ
وشــبـــابُها وطـهـــارةُ القلــــب

مـــاتَت ونورُ الفَجـــرِ مُرتَســـــمُ   فى الماءِ فَهْوَ أغـــرَ مبِّـــتُسَمُ
والـــروضُ زاهٍ بـــالــنـدى شَـــمُ   والطيــر تَصـدَح فــيــه والنَسَمُ
والزهرُ والأغـــصــــانُ في لَعبِ

تلك المحـــاسنُ فى تفـــردهـــا   تلك الفــضـــائلُ فى تَعـــدِّدها
تلك الشـــمـــائلُ فى تجـردهـــا   عَنْ كل شـــائبــــةٍ بمَورِدْها
أنَّى تبــيتُ وديعـــةَ التُـــــربِ

أيْن الدمــوعُ تُدرُّها الســحبُ   أيـنَ الحَمَامُ يـبَيتُ يَنـتَحِـبُ

ولِمَنْ رياضُ الأُنس تكتــئــبُ   ولِمَنْ تُعِدّ حِدادَهـا الـشّهُــبُ

فَتـــغــيبَ فى سُودٍ من الحُجُبِ

وعــلامَ لا خَوفٌ ولا عــجــبُ   وعَلام لا نُوحٌ ولا طــــرَبُ

من عـــاش لمَ تكتبْ به كُتُــبُ   أو مـــاتَ لم تُخْطب له خُطَبُ

يُفْقَد بِلا أهــلٍ ولا صَحْـــبِ

مــرَّت بهــذى الدارِ وانصــرفَتْ   والناسُ تُجــهلهــا لِمــا لَطُفَــتْ

مـــا خَطْبُهم فـى وَرْدةٍ قُطفــتْ   مِنْ روضــــةٍ أوْ بـانَةٍ قُصِفَـتْ

فى عُنْفــوانِ شَبَــابِهــا الرَّطبِ

كَانَتْ لـهَا الدُّنيـــا بِمَا اشْتَملتْ   مــرآةَ حُسْنٍ كَيــفْمــا انْتَقلَـتْ

حَتَّى إذا مـــا عُوجِلتْ فَجَلَــتْ   عَنهــا صَفَتْ مــرآتُهــا وخَلَتْ

مِنْهــا ومن أثرٍ بِهــا يُنْبــــى

هذه القصيدة تنتمى لفن عريق من فنون الشعر العربي والإنسانى هو فن الرثاء والتوجع على الراحلين ، وهو فن شاع في الشعر العربي وتميز منه نوعان يتباعدان فى كثير من الأحايين : رثاء المجاملة ، وهي القصيدة التى تكتب تلبية لواجب اجتماعى بالدرجة الأولى وفي هذا الإطار تندرج كثير من قصائد الرثاء "الرسمية" وتكاد تقترب فى بنائها من قصائد المدح "الرسمية" وقد أشار بعض النقاد القدماء إلى أن الفرق الرئيسى بينهما هو أن ذكر صفات الممدوح تكون بصيغة الحاضر "أنت" أما صفات المرثى فتأتى بصيغة الماضى "كنت" . أما النوع الثانى من المراثى ، فهو الذى يأتي استجابة لشعور خاص ، ويعرف الشعر العربى الكثير من القصائد الجيدة فى هذا الإطار مثل قصائد الخنساء فى رثاء أخيها وأبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أولاده، وقصائد ابن الرومي كذلك وجرير ومحمد بن عبد الملك الزيات ومرثيات عبد الرحمن صدقى وعزيز أباظة في زوجاتهم .

ومع أن قصيدة مطران تنتمى إلى هذا النوع الأخير المتسم عادة بصدق الشعور وحرارة التعبير عنه ، فإنها تنتمى إلى نوع آخر منه أكثر حرقة ، وهو رثاء المحبوبة "العذرية" قبل أن ينعم المحب معها بلذة العيش ، وهى الحرقة التي كانت تدفع بالمحب إلى الجنون فى التراث العذرى ، وكانت تدفع بالمجتمع إلى أن يتقبل هذا النوع من الجنون ويعترف بما فيه من لذة الفن .

ومطران يختار لقصيدته "عنوانا" وتلك وحدها ظاهرة تلفت النظر فى هذه الفترة المبكرة من أوائل القرن ، فالقصيدة العربية القديمة ، لم تكن تعرف عنوانا لها إلا موضوعها أو قافيتها فالحديث يجرى عن ميمية المتنبى فى عتاب سيف الدولة أو عن همزية أبى نواس ، أو عن قصيدة الشريف الرضى فى مناسبة معينة وحتى عندما كانت تذكر القصيدة بكلمة مختصرة مثل قصيدة "عمورية" لأبى تمام فلم تكن هذه الكلمة عنوانها وإنما كانت موضوعها ، وهذا التقليد هو الذى جرت عليه القصيدة العربية فى عصر الأحياء ، فلم يؤلف عن البارودى مثلا اختيار عناوين لقصائده ، ولعل مطران كان من أوائل من أشاع تقليد اختيار عنوان مستقل للقصيدة ، وهو التقليد الذى أصبح الآن ركنا أساسيا من أركان القصيدة ولعل من امتدادات هذا التقليد أيضا فكرة اختيار عنوان رئيسى للديوان بدلا من اقترانه باسم صاحبه كما كان متبعا في القديم ، وكما ظل حتى عصر مطران وشوقى وحافظ الذين سميت دواوينهم بأسمائهم .

أما العنوان الذى اختاره مطران لهذه القصيدة وهو "مثال في مرآة" فهو عنوان مكثف مركز موح ، وهو يلخص التجربة من خلال الإشارة إلى عنصريها الرئيسيين وهما "النموذج" و "الزوال" ومع أن الترجمة النثرية لمحتوى العنوان ، تقول إن المحبوبة فى الدنيا كالصورة في المرآة وسرعان ما اختفت ، فإن التعبير الشعرى عن هذا المعنى ، سواء فى عنوان القصيدة أو فى خماسيتها الأخيرة ، جاء وقد تعددت جوانب إشعاعه ، فالكلمة الأولى "المثال" يتم اختيارها من بين مجموعة مفردات تعبر عن الطيف الذي لا يمكن الإمساك به ، واللغة فى هذا المضمار يمكن أن تمدنا بالكثير ،

كالصورة والطيف ، والخيال ، والمثال ، لكن كلمة "المثال" من بينها تشف عن معان أخرى ، فهى تنتمى إلى عائلة "النموذج الأمثل" و "عالم المثل" و "التمثال المحكم" وغيرها من التداعيات التى لا تقف بالكلمة عند حدود انعكاس صورة على جسد مصقول ، وإنما تشف عن أبعاد هذه الصورة فى نفس رائيها ، على أن هذه الصورة المثالية لا تظل طرفا واحدا وإنما تكتمل دائرتها بانعكاسها على جسم مصقول مجلو ، وهذا الحسن الذى كان ، لم يكن دون صدى وإنما كان العالم المحيط به مرآته التي تجلو محاسنه إينما كان .

تعتمد القصيدة فى بنائها على عنصرين رئيسيين يغلفان إطارها الخارجى ، وحركتها الداخلية ، ويبعثان الحياة فى عشرات الخلايا الصغيرة المكونة من الكلمات وأدوات الربط والجمل الصغرى والكبرى حتى تصل القصيدة من خلال هذا كله إلى مداها المقدر لها فى نفس متلقيها ، وهذان العنصران هما : النمو ، والتقابل .

وتبدو ظاهرة النمو في حرص الشاعر على الاقتراب التدريجي من قمة النموذج المنشود فهو يجمع خيوطه الواحد تلو الآخر ويصل به إلى قمة يظن بها أنها نهاية المطاف ثم ما يلبث أن يضرب عنها لكي ينتقل إلى قمة أعلى ويستعين الشاعر على ذلك أحيانا ببلاغة الصور المتجاورة التى تزحف فى نمو مباشر ، وربما ظهر ذلك فى المقطع الثالث والرابع والخامس من القصيدة ، حيث تبدو درجة التقارب المنشود بين الحبيبين في صور متدرجة ، فهما قد كانا ، ملكين يجللهما فلك واحد ، وروحين تظلهما روح واحدة ، ونورين يكللهما نور واحد ، وقد يلاحظ أن هذه الصور التي ضمها المقطع الثالث فى دوائر الملائكة والأرواح والأنوار ، وهى من ناحية ثانية صور تخضع لقوى أعلى منها ، فالملكان "يجللهما" فلك ، والروحان "تظللهما" روح والنوران "يكللهما" نور ، ولهذا جاءت الضمائر المعبرة عن الصور ، من الناحية النحوية "مفعولا به" دائما فى هذا المقطع ، لكننا عندما نلاحظ المقطع الرابع، نجد أن النمو يتقدم درجة ، فصورة الحبيبين هى صورة "ملكين" وهنا يتحقق النمو على محورين ، فهنالك إمكانية اللقاء المحسوس بين الملوك لا المعنوى فقط كما كان الشأن فى المقطع

السابق، وهناك انتقال من حالة الصورة المهيمن عليها ، والتى أخذت نحويا شكل المفعول به فى الصورة السابقة إلى الصورة المهيمنة التى تجعل الدهر في هذا المقطع خادما يرهبهما وتجعل السحب تحت سريرهما .

على أن النمو سوف يبلغ مداه حقيقة في المقطع السادس (وسنعود للخامس فيما بعد) ففى هذا المقطع تبلغ صور التقارب المنشود مداها ، لا فى صورة واحدة ، ولكن فى ثلاث صور جزئية متتالية تكون معا "حزمة صورية" فالحبيبان ، غصنان في دوحة بل زهرتان داخل الغصن بل حبتان داخل الزهرة :

كنا كغصني دوحة نبتا	بل زهـــرتى غصـن تعانقنا
بل حبتين بزهـرة نمتــــا	وتسـاقتا لما تعـاشـقتــا

(نار الغرام مع الندى العذب)

وينبغى أن نقف قليلا أمام هذا المقطع ، فهو من ناحية يمثل قمة حركة النمو فى هذا الجزء من القصيدة ، حيث يبدو التقارب الذي كان فى البداية تقاربا شفافا بين الملائكة والأرواح والأنوار ، يبدو هنا تقاربا عضويا شديد التماسك بين أغصان الدوحة ، وأزهار الغصن ، وحبات الزهر ، ومن خلال هذا ينتقل من قمة التقارب المعنوى . إلى قمة التقارب الحسى عبر درجات من سلم النمو التصاعدى ، تمثلت في الانتقال فى المقطع الرابع من لقاء الملائكة إلى لقاء الملوك ، وفي المقطع الخامس إلي لقــاء إلفين فى الفـردوس ، وربما يلاحظ هنا أن هذا المقطع الخـامس لم يرد فى موضعه تماما وأنه كان يحسن له أن يتبادل موقعه مع المقطع الرابع ، حيث يبدو لقاء الإلفين "فى الفردوس" بما تحمله كلمة الفردوس من إيحاء علوى ، لقاء أقرب إلى عالم المعنويات والملائكة والأرواح الذى يمثله المقطع الثـالث . علي حين يبـدو لقـاء الملوك أقرب إلى عالم المحسوسات الذى يمثله المقطع السادس ، فكان أولى بالمقطعين الرابع والخامس أن يتبادلا موقعيهما ، ليمتد كل مقطع منهما مع ما يشكله .

على أن هذا المقطع السادس . أضاف من ناحية أخري وسيلة من وسائل التعبير

عن النمو ، لم تتبعها المقاطع السابقة عليه ، فالمقاطع السابقة ، اتبعت وسيلة تجاور الصور الذى يوحى بتصاعد درجات القرب من خلال التأمل ، لكن هذا المقطع لجأ إلى وسيلة لغوية مباشرة للتعبير عن النمو والتدرج، وهى حرف العطف "بل" الذى يفيد الإضراب كما يقول علماء النحو والبلاغة .

والواقع أن البلاغيين يفرقون تفرقة دقيقة بين نوعين من دلالة "بل" علي الاضراب فهناك نوع يشيع فى الكلام للدلالة على الانتقال من معنى إلي معنى آخر ، وهو ما يسمي باضراب الإبطال ، وهو ما يقصد به إبطال معنى الكلام السابق على "بل" وإثبات معنى التالى لها ، كأن يقال : "توجه شرقا بل غربا" أما الضرب الثاني فهو ما يسمى باضراب الانتقال ، وهو الذى يستخدم فى إحداث النمو في الصورة ويراد منه إيصال الإحساس بالتدرج بحيث لا يبطل المعنى السابق علي "بل" ولكنه يتدرج به الفنان فيقدم للمتلقى درجة أعلى ، وتشيع هذه الأداة عند المجيدين من الشعراء ومنهم ابن الرومى الذي يستغل هذه الأداة فى قصائده استغلالا جيدا ، ومن الأمثلة الواضحة علي ذلك عنده ، ما جاء فى قصيدته فى رثاء "بستان" المغنية ، حيث يقول :

بُسْتَان أُسقيتِ مِنْ مدامِعنا الدمعَ وأُعقِبْتُ عقْبةَ المطَرِ

بَلْ حَقُّ سُقياكِ أَنْ تَكونَ من الصَّهباءِ صهباء حِمْص أَوْجدَرِ

بَلْ مِنْ رَحيقِ الجِنانِ تُقْطبُ بالمِسكِ سُلافاتُه بِلا عَكَرِ

بَلْ مِنْ نَجِيعِ النُّفوسِ يُمْزُج بالعَطْفِ وبصفوِ الودادِ لا الكَدرِ

فالنمو والتدرج في التعبير عن ماء السقيا الذى تستحقه بستان ، يمر من خلال أداة اضراب الانتقال "بل" عند ابن الرومى ، من الدمع العزيز إلى الصهباء الصافية إلي رحيق الجنان إلى نجيع النفوس الممزوج بصفو الوداد ، وهي كلها مراحل فى السقيا لا تلغى أخراها أولاها ، ولكنها تنمو بها نموا شاعريا محكما ، وابن الرومى يعود في نفس القصيدة لكي يستخدم "بل" مرة أخري في "حزمة" من الصور تعبر عن تصاعد إحساسه بالحزن ، وبحثه عن أكثر الوسائل إيلاما للنفس لكي يعبر من خلالها عن شدة حزنه على بستان ، فيقول :

أبْكيكِ بالدمعِ والدماءِ ، بَلِ التسهادِ ، بل بالمشيبِ في الشَّعرِ

بل بنحولِ العظامِ مُحْتقرا ذاك ، وإنْ كانَ غيرَ مُحْتَقَـــــــرِ

بَل باجتنابِ الشّفاءِ ، بَلْ بِتَوَّخي النفسِ ما يُتَّقى من الضرر

بعد هذه الإضاءة السريعة على حرف العطف "بل" أداة النمو فى الصورة التي لجأ إليها مطران في الأبيات التى معنا نعود إلي هذه الخماسية السادسة التى تستخدم ذلك الحرف لنرى دقة الانتقال بين الصورة المتتالية ، فالتعبير عن شدة التصاق الحبيبين يجعلهما فى هذه الخماسية غصنين فى شجرة ، ومعني هذا أنهما أصبحا جزءا من جسد واحد ، بعد أن كانا من قبل فى الخماسيات السابقة جسدين متقاربين ، ملكين ، أو نورين ، أو إلفين ... إلخ .

ومع أنهما أصبحا هنا جزءا من جسد واحد ، فإن النمو عن طريق "بل يحاول أن يضيق الفجوة بينهما أكثر فأكثر ، فبعد أن كانا غصنين فى دوحة يصيران زهرتين فى غصن ، ثم يصيران حبتين في زهرة ليبلغا قمة الاتحاد والامتزاج .

إذا كانت طريقة النمو قد أدت وظيفتها الشعرية فى مرحلة من مراحل القصيدة وهى مرحلة التعبير عن التقارب الشديد في المتحابين والسعادة به ، فإنها عادت مرة أخري في موجة جديدة ، بعد أن تلقت الموجة الأولى صداها فى شكل موجة تقابل ، يمكن أن تمثل الجزر في مقابل موجة المد الأولى وتلك نقطة سنعود إليها عند معالجة عنصر التقابل في القصيدة .

وموجة النمو الجديدة ، تتمثل في ثلاث خماسيات هي الثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة ، وهى خماسيات يدور محورها حول أثر فقدان المحبوبة في نفس حبيبها ، والخماسية الأولى من هذه المجموعة تقدم صورا متوازية تمهد لموجة النمو . فالمحبوبة كانت قرة العين فى القرب ، وشقاء النفس فى الغياب ، ومصدر الحيرة في الترقب ، وتأتي الخماسية الثالثة لكي تبنى على هذا الأساس وتبين مدى الفقد وأثره فى النفس ، والشاعر يلجأ إلي صياغة نحوية يربط بها المقاطع من خلال "المفعول

المطلق" (فَقْدَ) الذى يفتتح به الخماسيتين الثانية والثالثة من هذه المجموعة وكان قد افتتح الخماسية الأولي منها بالفعل (فَقَدَ) ، ومن خلال ذلك الربط النحوى يتم التفاعل بين المقاطع .

وقد يلفت النظر أن الشاعر هنا يلجأ فى بناء النمو إلي نفس الطريقة في بناء النمو فى الموجة الأولي ، بمعني أنه يعمد أولا إلى الصور المتجاورة التي يستشف منها النمو ، ثم يتبع ذلك باللجوء إلى أداة العطف "بل" وسيلة إضراب الانتقال كما أشرنا من قبل .

أما الطريقة الأولي فتبدو فى الخماسية الثانية من هذه المجموعة حيث تتجاور صور أربع بعضها معنوى وبعضها محسوس ولكنها تتجه جميعا إلى محاولة رسم أثر درجات الفقدان ، ومن شأن الشاعر في حالة النمو ، أن يصعد بناء السلم صعودا تدريجيا ، بحيث لا نضع قدمنا علي الدرجة الثالثة قبل الدرجة الثانية مثلا . وفي ضوء هذا نود أن نتأمل الصور الأربع لنعرف إلى أي حد وفق الشاعر في التدرج ، لقد أوردت القصيدة صور الفقدان ودرجاته على النحو التالي :

أ) فقدان النفس لعذوبة الأمل .

ب) فقدان العين للنور .

ج) فقدان العزيز للعز .

د) فقدان الفتى للدنيا .

وربما يقودنا التأمل إلى ملاحظة أن التدرج غير دقيق ، فليس فقدان العزيز للعز وهو الدرجة الثالثة أقسى من فقدان العين للنور وهو الدرجة الثانية ، ومن ثم فربما كانت كل من الدرجتين أولي بمكان صاحبتها منها

في الخماسية الأخيرة من هذه المجموعة ، يتم بناء النمو عن طريق حرف اضراب الانتقال "بل" ويتصدر الخماسية المفعول المطلق "فقد" لكي يربطها بالخماسيتين السابقتين ، وفى هذا الإطار تحاول الخماسية أن تبني على ما سبقها

في بيان أثر الفقدان في النفس وذلك من خلال اللجوء إلي صور جديدة تبني آثارا أكثر عمقا وإيلاما ، وتورد الخماسية فى هذا الصدد صورتين :

أ) فقدان ظامئ الفؤاد لقطرة تبل أواره .

ب) فقدان المريض الأمل فى الشفاء .

وواضح أن الصورتين معا تشكلان "ثنائيا" فتعزف إحداهما على وتر معنوى وتعزف الثانية على وتر حسى لكنهما تشتركان معا في مرارة الإحساس بفقدان الخلاص هنا وهناك .

إن هذه الصور المكثفة تتعاون جميعا فى موجتين من موجات النمو لتصور الإحساسين المتقابلين اللذين يخيمان على جو القصيدة وهما إحساس حلاوة القرب الطاغية ، ومرارة الفقدالفاجعة ، وإذا كان النمو هو "لحمة" البناء الفنى ، فإن التقابل هو "سداه" وهذا التقابل ماثل في كثير من أجزاء القصيدة، وهو يحدث أحيانا بين خماسية وأخري ، أو بين مجموعة من الخماسينات ، ومجموعة تالية لها ، وأحيانا بين مجموعتين متباعدتين ، أو بين أداتين تمثل كل منهما مفتاحا لموقف شعورى وقد يكون ذلك التقابل ماثلا في لمسات فنية دقيقة في طريقة التصوير كأن تعمد صورة معينة إلى الامتداد الخارجي ، وتعمد غيرها إلى الامتداد الداخلى كما سنحاول رؤية ذلك .

ولا شك أن التقابل الرئيسى يتمثل فى استخدام مفتاحين هما :

أ) كنا

ب) كأنما

والمفتاح الأول فيهما يشير إلى الواقع الحلو الذى كان ، بينما يشير الثاني إلى انحسار هذا الواقع وزواله ومرارة فقدانه وقد تصدر المفتاح الأول أربع خماسيات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) بينما تصدر الثاني ثلاث خماسيات (٨ ، ٩ ، ١٠) وجاءت الخماسية الحادية عشرة امتدادا لها ، وقد حرص معمار القصيدة علي مراعاة التقابل

ما أمكن بين صور المجموعة الأولى ، والتى يمكن أن يطلق عليها "مجموعة المد" وبين صور المجموعة الثانية ، والتي يمكن أن يطلق عليها "مجموعة الجزر" ونستطيع أن نتبين ذلك لو رتبنا صور كل مجموعة وفقا لورودها في القصيدة النحو التالي :

مجموعة المد	مجموعة الجزر
١- ملكان فى فلك واحـــــد	١- ملكان لم ينعمـــا
٢- روحان في روح واحـــد	٢- ملكان لم يحكمـــا
٣- نوران في نور واحـــد	٣- نوران لم يبتسمـــا
٤- ملكان عليهما تاج السعد	٤- روحان لم يعتنقـــا
٥- الفان فى الفــــردوس	٥- غصنان لم يقنعـــا
٦- عصنان في دوحــــة	٦- زهرتان لم تجتمعا
٧- زهرتان فى غصـــن	٧- حبتان لم تكونـــا
٨- حبتان فى زهـــرة	

ولقد يلاحظ أن التقابل هنا اختل فى موضعين ، الأول عندما تبادلت الصورتان الثانية والرابعة موضعيهما ، فحلت كل واحدة مكان الأخرى ، ولعل الذي دفع الشاعر إلي ذلك ، هو الرغبة فى إحداث الجناس بين صورة الملكين والملكين ، وهو ما لم يكن يحدث لو ظلت الصورة الثانية مكانها وجاء الإختلال الثانى من فقدان المقابل للصورة الخامسة ، وهى صورة الإلفين فى الفردوس ، ولعل ذلك راجع إلى حيرة هذه الصورة وقلقها - كما أوضحنا خلال حديثنا عن النمو - وترددها بين الاثنين .

وإلى الصور المحسوسة من خلال كلمة الإلفين ، أو الصور العلوية المعنوية ، من خلال كلمة الفردوس، وفيما عدا هاتين الملاحظتين يبدو التقابل قويا بين موجه المد ، وموجة الجزر وينبغى الإشارة هنا إلي أن هذا التقليد له جذوره القديمة عند الشعراء العرب ، وقد سماه البلاغيون "اللف والنشر" وفرقوا بين ما يلتزم منه الترتيب فى تقابل

الصور ، وسموه "اللف والنشر المرتب" وما يخرج على الترتيب ، وسموه "اللف والنشر غير المرتب" فهو فن بلاغى قديم يؤتى أكله عندما يحسن الشاعر توجيهه ويتجاوز به مجرد التقابل اللفظى ، إلى التقابل الذى يشف عن المفارقة العميقة بين لحظات الزمن، ويبرز من خلال هذه المفارقة ما يرمي إليه من هدف ، قد يتمثل في عبثية الموقف أو شدة مرارته ، أو اجترار تفصيلاته على النحو الذى رأيناه فى هذه القصيدة .

وإذا كان مطران من خلال هذه القصيدة وغيرها قد أجاد استخدام هذا الفن البلاغى ، بحيث تجاوز به مرحلة "المحسنات اللفظية أو المعنوية" إلى مرحلة "معمار القصيدة" فإن كثيرا من الشعراء المعاصرين ساروا على هذا النهج فيما بعد حتي أصبح واحدا من تقاليد القصيدة المعاصرة ، بل أن هناك قصائد – فى استخدامها لهذا التكنيك – تذكر تذكيرا قويا بقصيدة مطران ، ومن هذه القصائد قصيدة صلاح عبد الصبور المشهورة : "أحلام الفارس القديم" حيث يقوم محورها على فكرة التقابل بين حياة حبيبين في مرحلتين متقابلتين ، مرحلة الأمنية ومرحلة الواقع ، وقد حملت القصيدة للولوج إلى هاتين المرحلتين مفتاحين متقابلين هما :

أ) لو أننا

ب) لكننا

وجرى من خلال المفتاح الأول إيراد مجموعة من الصور تصور شدة القرب بين الحبيبين أو تمني ذلك ، علي النحو الذى جرت عليه مجموعة الصور التي أطلقنا عليهاعند مطران : "صور المد" بل أن بعض صور صلاح عبد الصبور تلتقى مع صور مطران وتتأثر بها مثل الصورة التى احتلت مطلع قصيدة "أحلام الفارس القديم" :

لو أننا كنا كغُصْنَى شَجرة

الشمسُ أَرْضعت عروقَنا معًا

والفجُر روّانا ندًى معا

فهذه الصورة تذكر بالخماسية السادسة عند مطران

كنا كغصني دوحة نبتا   بل زهرتي غصن تعانقتا

بل حبتين بزهـــرة نمتـــا   وتساقتـا لمـــا تعاشقتـا

نار الغرام مع الندى العذب

غير أن بقية صور المد في قصيدة صلاح عبد الصبور أخذت مسارها المستقل :

لو أننا كنا نُجَيْمَتَينِ جـارتـــين

لو أننا كنا بشط البحـر مـوجـتين

لو أننا كنا جناحى نورس رقـــيق

كما أن مجموعة صور الجزر عند عبد الصبور ، اتبعت تكنيكا مخالفا ، حيث لم تعتمد على الجزئى بين الصور الصاعدة والصور الهابطة كما رأينا عند مطران ولكنها اعتمدت على الإيحاء الإجمالى من خلال التركيز علي مدخل التقابل :

لكننـــا ... لكننـــا

وآه من قسوتها لكننــــا

إذا افتتحنا بالمنى كلامنا

لكن يبقي أن تكنيك التقابل رسخ فى القصيدة العربية وأصبح جزءا من معمارها وأن قصيدة مطران - التي نحن بصدد الحديث عنها - من أوائل القصائد التي أرست هذا التقليد .

لنعد الآن مرة أخري إلى إلقاء نظرة عامة على القصيدة لنرى أثر "النمو والتقابل" فى بناء هيكلها الرئيسى .

لقد لاحظنا من قبل أن القصيدة تعتمد مبدأ "الموجات" الصاعدة والهابطة وأنها داخل كل موجة تنمى جزئياتها بوسائل اللغة المختلفة في التعبير والتصوير ، ثم

تحرص على التقابل مع هذه الجزئيات فى الموجة التالية ، وفى هذا الإطار يمكن أن يتوزع هيكل القصيدة علي النحو التالي :

الخماسيات :

٣ – ٦ موجة مد نامية فى لحظة السرور .

٨ – ١١ موجة جزر مقابلة .

١٢ – ١٤ موجة مد نامية فى لحظة الحزن .

١٥ – ١٦ موجة جزر مقابلة .

إن موجة الجزر الأخيرة تمثلت فى إحداث التقابل بين حالة الشاعر في لحظة الفقد التي صورتها الخماسيات الثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة ، وبين حالة الطبيعة التي صورتها الخماسيتان الخامسة عشر والسادسة عشرة ، وإذا كان الشاعر يحس مرارة الفقد بدرجاتها المتنامية ، فإن الطبيعة من حوله كانت ضاحكة جذلة ، وكان نور الفجر مبتسما في انعكاسه على الماء وكان الروض زاهيا ، والطير صداحا ، والزهر والأغصان فى لعب ، هل كان ذلك مجرد تقابل ، أم أنه عرس الطبيعة باستقبال زهرة من الزهرات تعود من جديد إلى النشأة الأولى – ربما قبل أن تلوثها النشأة الثانية – لتمتزج نقية بعناصر الجمال الأولي – وتتفاعل معها من جديد وربما تشكلت يوما في زهرة برية أو زهرة إنسانية أو وجه جميل أو قصيدة مشعة .

هل يريد مطران أن يقول ذلك ؟ ربما .. ولكن فلسفة التقابل والنمو تقول ذلك بالتأكيد .

* * *

الشاعر

واستئناس الموت

قـــراءة فـــي شعـــر

أحمد عبد المعطى حجازي

كانت لحظة الموت ولا تزال من أكثر اللحظات المحيرة فى تاريخ الوجود ، فهى لحظة تنطفئ فيها شعلة مماثلة لتلك التي يحملها كل منا ويود لها ألا تنطفئ ، وهى لحظة خاضعة لآلاف الأسباب المتباينة التى يصعب من خلال تباينها عقد الصلات بين المقدمات والنتائج والتنبؤ والوقوع ولا يسلم من الشك إلا حتمية وقوع اللحظة فى ذاتها لكل من ينعم بالحياة أو يشقى بها .

ولم يتوقف الشاعر فى كل العصور وكل اللغات عن الحديث عن الموت ومحاولة معرفة ما هو ؟ وما قانونه وما حجمه وما وقعه وما أثره على مجرى الحياة المتدفق ؟ وفى غياب صورة الموت المحددة كانت تصورات الشعراء المتعددة له ، فهو أحياناً زائر عشوائى يمر فيقطف بعض الأرواح فى ميعة الصبا وينسى بعضها الآخر فيمتد بها الأجل ، كما كان يقول زهير بن أبى سلمى :

رأيت المنايا خبطَ عَشواءَ مَنْ تُصِبْ   تُمِتْه ومن تُخطِئْ يُعمَّر فَيهَــــرَمِ

وهو عند آخرين من الشعراء ناقد ينقب عن الجواهر الحسان فيلتقطها أولا وقد يهمل الأقل حسنا منها حينا من الدهر ، كما كان يقول الشاعر العربى القديم .

والموتُ نَقَّـادٌ علـــى كَفِّـــه   جواهرٌ يَخْتار منهـــا الحِسَـــان

أو ينقب عن ضحاياه فلا يتمم سواهم على حد تعبير بحير بن عبد الله القشيرى:

ذرينى اصطبحْ يا هندإنـــــى   رأيت الدهر نَّقبَ عنَ هشـــام
تَيَّممهَ ولمَ يَطلُب سِــــــواه   ونِعْمَ المرءُ منَ رجلٍ تهامـــى

وهو عند شاعر كطرفة بن العبد صائد ماهر يكمن فى نقطة مجهولة ليثب على فرائسه وقد يرخى لبعضها الحبل ، فتظن الفريسة أنها حرة ، ولكن طرف الحبل دائما فى يديه يجذبه متى شاء :

لعَمْرك إنَّ الموتَ ما أخطأَ الفتى ... لكا لطولِ المُرْخَي وثِنياه باليـــدِ
مَتى ما يشأْ يومًا يَقُدْه لحتْفِـــه ... ومَنْ يَكُ فى حبلِ المَنّيه يَنْقَـــدِ

لكن الموت عند الشعراء الفرسان مثل عنترة كان خصما وندا ، لا يتم الخوف منه بقدر ما يتم التأهب للقائه . وهو لقاء بالموت لا يتحقق فقط من خلال مقارعة فارس لفارس آخر ، وإنما يتم كذلك من خلال تجسيد الشاعر للموت نفسه الذى يرى الشاعر أنه ندله :

إن المنّيـةَ لو تُمثّل مُثِّـــــثْ ... مِثْلى إذا نَزلوا بـضَنْك المنـــزلِ
والخـيلُ سـاهمـةُ الوجـوهِ كـأنَّما ... تُسْقى فـوارسُهـا نقـيعَ الحنظل
ولقـد لقـيتُ الموتَ يُومَ لقـيتُــــه ... مـتـسـربلاً والسيْفُ لم يَتَسْربَـل
فـرأيْتُنا مـا بَيْنَنا من حـاجـــزٍ ... إلا المجنّ ونصلَ أبيضَ مُفـصل

والشاعر المعاصر يحاول – كما يقول رينيه شار – أن يضع الموت فى حجمه ، لا لأن الموت لا وجود له ، ولا لأنه ليس بقبيح ، ولكن لأنه جزء من منظومة الحياة ذاتها يمكن أن يسلك في خيط ممتد مع بقية ظواهرها فيتضاءل شبحه الميتافزيقى المروع ويصبح حصاده جزءا من أديم الأرض ، مقوما لبقية أجزاء الحياة الأخرى ، كما كان يقول المعرى :

خَفّف الوطءَ مـــا أظّن أدَيم الأرضِ ... إلا مِنْ هــــذه الأجســـادِ
سرْ إن اسْطعت فى الهـــواء رُويدا ... لا اختيالاً على رفات العبـــاد
فَقبيحٌ بنــا وإنْ بَعُـــد العـهــدُ ... تناســــى الآبـــاءِ والأجـــداد

لكن الشاعر المعاصر لا يكتفي بالكتابة عن الموت وإنما يلجأ إلى الكتابة فى مواجهة الموت ، إنه يريد أن يستأنسه ، أن يهزمه ، أن يمحوه ، أن يخفف من وقع أنفاسه الثقيلة علي مسيرة الحياة ، أن يناوره ، وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشعرية التى تبنى من خلال صورها عالما موازيا تتعادل فيه المتضادات وتفرغ جوانب

الشحنة الزائدة ، وتبدو صورة الموت من خلالها أحيانا شاحبة جميلة كما كان يقول بودلير عن لحظة الاحتضار :

الخفة المعشوقة ، والغرابة المزهـــــــــرة
وبعد لحظة ينفتح الباب ويدخل المليـــــك
فتنتعـــــــش فـــــى نشـــوة ووقــــار
هذه المرايا الشاحبة وهذه المشاعل المنطفئة

أو تتسرب إلينا صورة الموت "الرقيق الشفاف" كما يقول أندريه شينيه أو يرسم الإنسان فى مواجهة الموت فى صورة العنقاء التى تستطيع أن تعمر خمسة قرون فإذا ما احترقت عادت أكثر شبابا وجمالا ، كما كان يقول بول الوارد :

أيهـــــــا الطائـــــر الخرافـــى
تنفتح أبواب الزمان بيـــن أقدامــــك
وزهور ليالى الصيف علي شفاه العاصفة
ومشارف الطبيعة حيث تضحك الزهـــور
وتبكـــــي فـــى آن واحــــــد
وهي لا تكف عن العطاء لقلبـــــــك
ولا عن فتح أبواب الزمان بين أقدامـــك

إن هذا التذويب لحدث الموت مع أحداث الحياة يتم من خلال التوازى والتقارب والتداخل والاعتماد على تقنيات اللغة الشعرية فى الرصد واللمح والإيماء والحذف ، واستغلال الدلالات الإيقاعية والصوتية وهو النهج الذى يشيع غالبا في رسم صورة الموت فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى ، منذ ديوانه الأول "مدينه بلا قلب" ووصولا إلى "مرثية العمر الجميل" وما تلاها من قصائد . ففى قصيدة "مقتل صبى" التي تنتمى إلى ديوان البداية عند حجازى ، يجئ الموت مكسوا باللون الأخضر ، وهو فى الحقيقة لون الخصوبة والنماء والحياة :

المـــوت فـــــى الميـــــدان طَـــنّ

والصمــــــــتُ حَـــــطَّ كالكفـــــن

وأقبلــــــــتْ ذبابـــةٌ خضـــــراء

جاءتْ من المقابر الريفيـــةِ الحزينـــــة

ولَوْ لَبَتْ جناحها على صبيِّ ماتَ فى المدينة

فمـــــــا بكـــتْ عليـــه عـــــين

ولا يكتسب الموت جانبا من مذاق الحياة هنا من خلال اتشاحه باللون الأخضر فحسب ، ولكن درجات الإيقاع الخفية فى المقطع الذى يرسم صورته هنا ، تهبه مرحلتين نغميتين متعاقبتين ، نحس فى أولاهما بوقفة السكون المفاجئة التي جسدها إيقاع البيتين الأولين من خلال بنائهما على تفعيلة "مستفعلن" في صورتها الأساسية الخالية من الزحاف والتى تتطلب ثلاث وقفات ساكنة على أواخر السببين والوتد – ويتقوى الإحساس بالسكون والصمت من خلال اللجوء إلى القافية الساكنة فى آخر البيتين التي يضطر معها اللسان أن يقف اثنتى عشرة مرة خلال البيتين ، وكأنه يلوك مرارة الصمت المداهم للموت . لكن هذه المرحلة النغمية الساكنة ما تلبث أن تسلمنا إلى الوجه الآخر للنغم المتحرك والواقع أن الحركة تبدأ من جوف القافية الساكنة ذاتها انطلاقا من خامة الحرف .

فالنون حرف رنين لا يخمده السكون خاصة فى حالة التشديد بقدر ما يؤكده ويترك حلقات صداه تتوالد مرات عديدة فى الهواء قبل أن تتلاشى من الآذان وتختزنها الذاكرة النغمية . وهذا الإحساس الأولى بالحركة يدعمه الانتقال بالتفعيلة من "مستفعلن" الصحيحة إلى "متفعلن" المزحفة ، فتختزل مرات السكون داخل كل تفعيلة من ثلاث إلى اثنتين ، فتتولد الحركة السريعة وتنزلق حركة اللسان فوق السطور، ويتأكد الإحساس من خلال تضاعف الأبيات المنتمية إلى مناخ النغم المتحرك ، بالقياس إلى مناخ النغم الساكن فأمامنا أربعة أبيات هنا فى مقابل اثنين هناك ، ويتوالد عن الحدث الساكن الذى عبره عنه الفعل طن فى المرحلة الأولى ،

حدث آخر متحرك يشي به فعل "الطنين" المتضمن فى حركة الذبابة فى المرحلة الثانية وهكذا يتعاون الصوت مع اللون مع درجات السكون والحركة لكي تصبح صورة الموت جزءا من صورة الحياة الشاملة ودرجة من درجاتها .

إن هذا الإحساس ببناء القصيدة لضفيرة متشابكة من عناصر الحياة والموت يلازمنا أيضا عندما ننتقل من اللقطة الغنائية إلى اللقطة الدرامية فى قصائد حجازى، ويتبدى هذا واضحا في قصيدته التاريخية المطولة "مذبحة القلعة" حيث يتم تصوير لحظة الموت الجماعية العاصفة التى تشهدها قلعة محمد على بعد أن أغلقت أبوابها التى تئن من كثرة الدماء والصدأ على فرسان المماليك المحاصرين الذين دعوا لحفل وداع الجيش المقاتل فانهالت عليهم طلقات الرصاص كالزغاريد فأفنتهم إلا فارسا واحدا قفز بجواده من سور القلعة الشاهق وغادره قبيل الوصول إلى الأرض لكى يدق عنق الجواد المرتطم ويهب الفارس الذى نجا ساقيه للريح .

إن تصوير فكرة "الضفيرة" المتلاحمة لعناصر الموت والحياة فى هذه القصيدة الدرامية تطلب حشدا لكثير من العناصر الشعرية ، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة ، أو عناصر الحركة الملحمية المصاحبة ، أو النمو بالأحداث شيئا فشيئا حتى بلوغ لحظة الذروة ومنذ البداية تتصارع فى لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعا تصالحيا يجعل كل عنصر منها لازما لاكتمال الصورة :

الدجى يحضن أسوار المدينـــة
وسحابـــــــات رزينــــــة
خرقتهـــــا مئذنـــــــــة
ورياح واهنة ورذاذ وبقايا من شتاء

فالدجى رمز الظلام والسلب والفناء ينسب إليه فعل الاحتضان رمز الشفقة والحنان والحرص على الوجود ، وهو احتضان "للأسوار" التى تقدم الحماية والقيد في آن واحد وتحمل من إشارات الإيجاب قدر ما تحمل من إشارات السلب ، والسحابات الرزينة المترعة بالخير وعناصر الوجود تتعرض للاختراق . حتى ولو كان

ذلك من قبل مئذنة قد تبعث صورتها فى الأذهان صورة الرمح المدبب يخترق الصدر العريض ، أما الرياح فإن صفة "الوهن" فيها تنحو بها نحو شواطئ التلاشى والعدم ولا تمثل صورة الرذاذ إلا أصغر وحدات التفتت التى تمهد لصورة "البقايا" الحية لشتاء قد رحل ، وعلى هذا النحو تنسج اللوحة من عناصر بعضها خالص للإيجاب وبعضها خالص للسلب وبعضها على "الأعراف" قابل لأن يشكل عنصر ربط بين خلايا الوجود والعدم التى لا تكف عن الحركة بين الدوائر المتشابكة .

إن الانتقال من لوحة المدخل "العلوية" الممهدة لمناخ تضافر الوجود والعدم إلى لوحة الإطار المكانى المحيط ببؤرة الحدث ، يؤكد الالتزام بنفس التكنيك الشعري المتبع، فالحوارى الحجرية بالقلعة تنطلق فيها أصوات المنادين المعلنين عن "عرس الدم" المختفى تحت وشاح الاحتفال بتوديع الجيش المسافر ، وحركة المنادين تتم داخل الحوارى القديمة التي لا تكتفى الرموز فيها بمجرد تجاور الوجود والعدم وتعايشهما جنبا إلى جنب ، وإنما يتم خلال رسم المشاهد تبادل الرموز لمواقعها فنجد رمزا يمكن أن يجسد "العدم على مشارف الحياة" يجاوره آخر يمكن أن يمثل "الحياة على مشارف العدم" :

ويعود الصمت يمشى فى الحوارى الحجرية
حيث مازالت رسوم فاطمية
وطلول شركسية
ودمن
ضيعت أنسابها أيدى الزمن
وعفن
وبيوت وصخور وتراب
نام فيها الجوع واسترخى الذباب
وصلاة خافتة
وكلاب وفراخ ميتة

والحوارى ساكنة
غيـر شحـاذ يغنى للقلوب المؤمنـة
ورياح واهنة تتلوى فى الحوارى الحجريـــة
ثـم تمضى في دروب الأزبكيـة
فى مياه البركة الخضراء تهوى حيث يبدو قصر مملوك جميل

فإذا كانت الحوارى مسكونة "بالصمت" رمز السكون والعدم فإن هذا الصمت "يمشى" منتسبا إلى عالم الحركة والوجود ، وإذا كانت الحوارى حجرية جامدة فإن هذه الطبيعة هى التى جعلتها تحفظ الرسوم الفاطمية والطلول الشركسية من شبح العدم التام وتبقيها فى دائرة المعدوم الذى يطل علي مشارف الحياة كما أبقت "الشحاذ المغني حيا يطل علي مشارف العدم ، بل إن البنية الشعرية عندما مزجت أنين الشحاذ المحتاج بغنائه المستدر للقلوب المؤمنة فإنها ساعدت على خلق ضفيرة جانبية أخرى ، وكأنها تردد صيحة أبى العلاء القديمة :

أبكت تلكـــم الحمامـــــة أم   غنت على طرف غصنها المياد ؟

إن لوحة الإطار المكانى هنا ، وهى المليئة بمظاهر الفناء ، عندما تنتهى باللون الأخضر للبركة التى يطل عليها قصر المملوك الجميل ، فإنما تعيد إلى الأذهان اللوحة الأولى فى "مقتل صبى" وتجعل من تضافر عناصر الوجود والعدم تكنيكا فنيا يستأنس الشاعر من خلاله الموت ، وليس مجرد حلية تصويرية تزدان بها القصيدة ؛

وعندما يبلغ المشهد ذروته وترسم لحظة القتل الجماعى ، فإن كل العناصر سوف تختلط ، فالنار التى تأكل الخيوط ويطفئها المطر فى الصياغة النثرية سوف تتصالح مع هذه العناصر المضادة فتلتقى هى والخيوط والماء فى صورة واحدة والزغاريد التى تمثل لحظة فرح الميلاد تختلط بالعويل الذى ينعى الراحلين ، وكأن صوت أبى العلاء يطل من جديد :

وشبيه صوت النعى إذا قيس بصوت البشير في كل ناد

وعلى هذا النمو تُشَكِّلُ ضفيرة الذروة من عنصرى الوجود والعدم معا :

دخلوا القلعة ثم التفتوا في بعض ريبة
فــإذا بالبــاب يرتــد هناك
وإذا صوت الجموع
صادر مــن خلف باب من هناك
"اطلقوا"
قالها قائـد جند الأرنـاؤوط
"اطلقـوا"
فالنـار تهـوى كالخيوط
كالمطر
زغـردات مستريبـة
تتردى بين أسوار وأبراج رهيبة

إن رسم صورة الشهيد ، وهى صورة تتكرر كثيرا فى شعر حجازى ، يفتح الباب أمام شريحة التقاء الموت بالحياة أو استئناس الموت أو مخاطبة الموت الجميل وهو امتزاج مهدله من قبل التراث الدينى وثبت صورته فى الوجدان خلال حديثه عن الشهداء فى مثل الآية القرآنية : "ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون ، فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم" والمزج هنا فى التعبير القرآنى ، لا يكتفى بمنح صفة الحياة للموتى فى جانبها المعنوى الذى يمكن أن يأخذ مفهوم دوام الذكر ، ولكنه يخلع عليهم صفة الأحياء فى السلوك الحسى والمعنوى ، فهم يرزقون عند ربهم يوما بعد يوم والرزق يوحى بتوفير حاجات الخلية لكي تتاح لها مواصلة الحياة ، وهم يستبشرون خلال تأملهم فى أحوال رفاقهم الذين لم يلحقوا بهم من خلفهم ونحن نجد صورة الشهيد عند حجازى تستلهم هذا البعد الروحى وترسمه فى أكثر من مشهد فهى حينا تؤكد عليه من خلال التركيز الفنى على صورة "النقيض المضاد" دون أن تتحدث عن

ملامح الصورة الأصليه التى تود إبرازها ، وهى تود من خلال هذا أن تحدث خلخلة فى المفاهيم النثرية الشائعة ، فإذا كنا نحن الذين مانزال على وجه الأرض ، نعد "أحياء" لأن الأنفاس تتردد في صدورنا على حين يعد الذين وأريناهم بطن الأرض "أمواتا" لأنهم توقفوا عن ممارسة حياتنا ، فإن الصورة هنا تعمد إلى خلخلة أحد البعدين ، فى لحظة المواجهة بينهما ، فيصبح الأحياء هم "الموتى" عندما يتحدثون عن الشهداء أو يواجهون أرواحهم ، وفى قصيدة "الدم والصمت" من ديوان "لم يبق إلا الاعتراف" تواجهنا هذه النغمة فى محادثة الأحياء للجنود الشهداء :

نشيدكم يأتى إلينا عبر أحزان المدن
وعبر ريح الصحراء
كأنه طيف لفـــارس شجاع
دمعت عيونه على الهوى
فأشعلت دموعه الغيم وشقت القضاء
ونحن موتى نرهف السمع إلى نشيدكم

ندرك منه رجفة تلمع فيما ظل فينا من دماء
ثم نعود مثلما كنا .. سكونا فاجعا
فنسرع الخطو لكي ندرك مجلس العزاء
ونحن موتى لم نزل
نمضي لمجلس العزاء

واللوحة هنا تسعى إلى تأكيد الهدف الشعرى والشعورى فى استئناس الموت من خلال الطريق المضاد ، فإذا كانت حياتنا تلك التى نحياها فى رتابة وخمول وومضة يقظة خاطفة من الدماء ، يعقبها انسحاب متراخ إلى مجالس العزاء ، إذا كانت حياتنا ينبغى أن تسمى من الناحية الشعرية "موتا" ونحن من خلالها "موتى" فإن الحياة الجميلة تكمن فيما صار إليه هؤلاء الشهداء ، حين ضحوا بالعرض من أجل الجوهر وبالزائف من أجل الصحيح .

وإذا كان الشاعر هنا قد اكتفى هنا بتجلية "النقيض المضاد" لصورة "الحياة القبيحة" لكى تنعكس أشعتها السلبية إيجابا على صورة "الموت الجميل" فإنه يعود إلى تجلية "الجوهر المتميز" في لقطة شعرية أخرى تحمل عنوان "أغنية طيار شهيد" حيث يتم الرصد في مشهدين قصيرين متعاقبين للحظة انكشاف "الديمومة الخالدة" فى عين الطيار وهو يعبر الخط الرقيق بين الموت والحياة :

أطلقت نارى .. وابتسمت للزئـير
أطلقت نارى .. ثم قبلت الجراح
أطلقت نـارى
كوكبى يهوى محطم الجناح
أما أنا .. فلم أزل أطير
لـم أزل أطير

وهذه الطلقة التى عبر الطيار الشهيد من خلالها حاجز جاذبية الجسد هى التى جعلته يدخل فى مدار فضائى لا نهائى طائرا لا يكف عن التحليق والطيران وهى التي جعلت صوت الشاعر المنبهر بلقطة الموت الجميل يعلق في خشوع :

يا ليتنى يا أيها الطائر ريش فى جناحك الكسير
يا ليتنى بعض الرماد من حريقك المثيـر

وهى لقطة تصل بفكرة استئناس الموت إلى مدى شعري بعيد .

وإذا كان الطيار الشهيد قد اختار السباحة اللانهائية في فضاء الضوء فإن الشهيد السورى فى قصيدة "شهيد لم يمت" قد رحل رحلة الوداع المؤقتة وسط مهرجان متدفق من نور المدائن ، وخفقات الأجنحة البيضاء وتلال البسمات البيضاء والتلويح بأذرع الوداع :

وجريح أنت فى الليل وحيد

وعلى البعد دمشق

نورها فى الأفق قلب

أبدى الخفف ناقوس يدق

نورها أجنحة بيضاء شدتها على الظلمة ورق

وانتزعت البسمة البيضاء من حمر الجراحات انتزاعا

ثم لوحت لها ، حركت فى الليل الذراعا

ومن هنا فإن الجنازة تصير "عرسا" من خلال احتشاد الضوء واكتساء كل الأشياء المحيطة بالون الأبيض ، لون البهجة والفرح فالنور أبيض والأجنحة بيضاء والبسمة بيضاء ، وتختفى الألوان في قلب الأشياء فلا يعلن عنها ، فالليل يوصف محايدا فلا يوصف بالسواد ، وإنما ينخلع عليه ضياء دمشق لكي يحوله إلى بياض ، وهو فقط يأتى هنا لكي يمهد لمناخ الوحدة والسكون ، والقلب لا يوصف بالحمرة ، وإنما يأتى هنا من خلال دلالاته الصوتية لا اللونية فهو يدق علامة علي الحياة ، وهذا الدق عندما يوضع تحت مجهر الصوت سوف يصير ناقوسا ، وهكذا يسعى التكنيك الشعرى من خلال العين والأذن إلى أن يحول الجنازة إلى عرس "لكننا انطلاقا من تكنيك شعري آخر هو تكنيك" الجناس الناقص "يتحول العرس" فى آذاننا وأعيننا إلى "عرش" وانطلاقا من هذا الموقف الأخير يتحول "الميت" إلى ملك يتربع على العرش ويتحول المشيعون إلى "رعايا" ويتحول المشهد كله فيلبس الموت هالة مهيبة جليلة :

كانت الشمس وكنا

فى طريق الشهداء

والهتافات على الأفواه نار

ونداء ودماء

وعلى الأكتاف نعش

كان عرس ، كان عرش

أنت فيه ملك .. كنا رعايا

هاتفين .. الموت للطاغوت

والمجد لأرواح الضحايا

ومن خلال هذا التصور الشعرى لا يصبح الموت النبيل موازيا للحياة فقط ، بل هو مواز للحياة الرفيعة التى ينبغى أن تكون تاجا لما سواها ، ولا يصبح الطريق الذى يجتاز حاجز الموت طريق الخط المستقيم الذى يتحرك فى اتجاه واحد من مرحلة الوجود إلى مرحلة العدم وإنما يصبح طريقا دائريا يسير على نمط التوالد في شواهد الكون الكبير كدورات الليل والنهار والشمس والقمر والصيف والشتاء والنور والظلام ، لا تختفى واحدة منها إلا لكى تتأهب لميلاد جديد ، ويدخل موت الشهيد عنصرا فى هذه الدورة الخالدة التى تستعصى على الفناء والتى يتشكل منها نسيج الكون ذاته :

أنت مثل النجم إن غربت حينا

شدك المشرق من غرب مـــدارك

أنـت غصن

إن ذوت أوراقك الخضراء فصلا

فسترتد إلى فصل اخضرارك

ولنتذكر أن لون الاخضرار الذى توج الصورة الأخيرة ، هو نفس لون الحياة الذى توج اللوحة الأولى فى "مقتل صبى" وإذا كان الضوء قد لعب دور القطرة السحرية التى تحول لحظة عزف الموسيقى العسكرية حين يرتاح جثمان الشهيد على أرض الوطن ، إلى لحظة تستيقظ فيها الأشياء من غفوتها وتمحى فيها الخطوط الفاصلة بين صور الموت وصور الحياة ، وتجسد هذه اللحظة قصيدة "نوبة رجوع" فى ديوان "مرثية للعمر الجميل" وهو ديوان تكثر فيه قصائد الرثاء ويتبدى الموت خلالها فى مشاهد فنية متنوعة (١) .

١- قدمنا من قبل تحليلاً فنيا مفصلاً لإحدى هذه القصائد "مرثية لاعب سيرك" فى كتابنا "النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٨٨ ، دار الشروق ١٩٩٦ .

وتتمثل النغمة المفتاح فى العبارة الشعرية "كأن صوتا ما ينادى" وهى عبارة تتكرر ثماني مرات فى مجرى القصيدة القصيرة التي تبلغ سبعة وثلاثين بيتا أى أن هذه العبارة وحدها تمثل نحو ٢٢٪ من أصوات القصيدة .

وعندما تفتح العبارة فى مفتتح القصيدة ، تنبثق الحياة على التوالى في أربعة مشاهد متوازية فأسراب الحمام تعود من وراء الأفق ، وتلتقى فى هالة الضوء المحتضر لشمس المغيب لتعب منه آخر حسوة قبل أن تعود إلى مراقدها المؤقتة ، والأرض تخلع عنها قميصها الذى احترق من وهج الحرارة فتولد الخضرة فى ظلالها.

وتنفث البراعم العطر والريح التى كانت سجينة الوهج تخف بعد ثقل فيخف معها إيقاع سنابل القمح وقطيع الغنم وأغانى الرعاة ، والمشهدان الأخيران من هذه المشاهد الثلاثة ينطلقان من القيد إلى الحرية ، على حين يتجه المشهد الأول من الحرية إلى القيد الاختيارى المؤقت ، لكن المشاهد الثلاثة تدخل معا في إطار نظام الدورة المستمرة بين الحركة والسكون والتي لا تجعل من أحد الجانبين عدما مطلقا ومن الآخر وجودا مطلقا وإنما تجعل منهما معا حركة متساوية الجانبين فى الأهمية كحركة العلم الذى يرفرف فلا يتفاضل فيه أحد الوجهين أو أحد الاتجاهين بقدر ما تحرك الرموز فيه المشاعر النائمة كما تتم الذبذبة بين الموت والحياة فيكون كل منهما وجها للآخر :

كأن صوتا ما ينادى
فتعود من وراء الأفق أسراب الحمائم
تدور في شمس المغيب دورة وتفترق
كأن صوتا ما ينادى
تخلع الأرض قميصها الذى احتـرق
تخضوضر الظلال فجأة وتنفث البراعم
بخارها العطرى في قلب السخونـــة

كـأن صوتا ما ينـادى !

تنهض الريـح السجينـة

دافعة أمامها حقول قمح وأغانى وقطعان غنم

كأن صوتا ما ينادى !

فيرفرف العلم

يمطر وحشة وحزنا وحنينا وسكينة

إن هذه النغمة المفتاح التى جاءت لكي تحيى لحظة غياب الشهيد تجعلنا نغيب نحن أيضا لكي نفسح الطريق للمعالم الخالدة أمام أعيننا ، والتى ينبغى أن نتساوى أمامها نحن وهو حضورا أو غيابا :

كأن صوتـا ما ينادى !

فنغيب نحن لحظة وتشرق المعالم

وعندما تشرق المعالم سوف نكتشف وجه الحياة الحقيقى الذى أهدته لنا روح الشهيد عندما اختارت لحظة الغياب المؤقت والدخول في دورة الكون الخالدة التى قد تتساوى فيها الأعراس والمآتم :

كأن صوتا ما ينادى

تنصب الأعراس والمآتم

كأن صوتا ما ينادى

فيجيب : يا بلادى ! يا بلادى ! يا بلادى

وكأننا نسمع من جديد صوت أبى العلاء يخاطب حمائم الأيك :

ثم غردن فى المآتم واندبن بشجو مع الغوانى الخراد

وإذا كان استئناس الموت دفع الشاعر لكى يتجاوز الأعراض وينفذ إلي الجواهر وهو يرقب وداع الراحلين من زاوية الدورة الكبرى للحياة فيخفف من ملامح الوجه

القبيح المتوارث للموت ، أو يكشف حتى عن بعض قسمات الوجه الشاحب النبيل له ، فإن الزاوية تختلف قليلا عندما يعمد الشاعر إلى رثاء الأماكن والبلدان وإلى رصد صورة الموت وهو يدب بخفه الثقيل بين أرجاء المعالم التي شهدت صخب الحياة لآلاف الأجيال ، ويستطيع الشاعر هنا أن يخاطب شعورا جمعيا تعود تراثه الطويل أن يعزف آلاف الآلحان على هذه النغمة سواء فى رثاء المدائن والممالك أو فى الوقوف على الأطلال التى تمثل أقدم تقليد فني عرفه تاريخ الشعر العربى .

فى قصيدة "بكائية لبلاد النوبة" تتبدي صورة شبح الموت الثقيل وصورة الصمت والخواء الذى حل بالبلاد ، وهى صورة تنتزع مفرادتها من حقول مضادة للحقول المتوقعة فى البنية النثرية لمثل هذا الموقف ، فإذا كنا نتوقع للوهلة الأولى أن تنسج الصورة المحزنة للخواء من خلال رسم الأماكن التي خلت من الضحكات المجلجلة فإن الشاعر يلجأ إلى نقيض المتوقع . فيبكى الدور لإنها خلت من بكاء الأطفال وحرمت من غبار الحياة :

لم يتركوا شيئا هنا
فالدور خاوية كأن لم تبك فيها طفلة
أو يشتعل فيها غرام
ونظيفة فكأنها اغتسلت لتدخل عالما
خلف الغمام

ومن خلال نفس المنظور تبدو لمحات ظلال الفلاة وتراتيل المعابد من اللمحات المفزعة لأنها تحمل ظلال روح المكان الأخروى الدالة على اختفاء روح المجاهدة في المكان الدنيوى الحى :

وكأنما صارت لها روح المكان الأخروى
قبر ظليل فـي فلاة
أو معبد ناعتهوم فى زواياهُ صَلاة

إن روح الحياة الشاحبة تمتد إلى كل ملامح اللوحة التى ترسم للبلاد التى هى على وشك الموت غرقا ، وتختار العناصر الضرورية للحياة . وقد صورت خلال رسم اللوحة لها في لحظة ضعفها وشيخوختها ، أو قد فرغت من الروابط التي تشدها إلى أهدافها فأصبحت طاقة تدمر نفسها فى نهاية المطاف . ها هى صورة الشمس أقوى رمز الحياة وقد رسمت فى لحظة شيخوختها بلونها البرتقالى الباهت وهى مشرفة على شط المغيب توشك على الغرق ولا يبقى بها إلا رمق :

لم يتركوا شيئا
سوى الشمس التي وقفت على شط المغيب
تكسوا منازلهم بلون برتقالى غريب

كلما أمعنت فيه
أحسسـت أن به رمق
وكأنما خلف المغيب الخانق المصفر شئ يستغيث
والناس يلتقطون تحت شعاعه صور الغـرق

وها هى صورة الرياح القوية العاتية عندما ترسم في لحظة الإشراف على الموت لا ترسم ضعيفة واهنة وإنما ترسم مكتملة القوة والعتو ولكنها فقدت الروابط مع الحياة فهى لم تعد تدفع شراعا ولا توقد نارا ولا تهب أنفاسا ولا تتجاوب مع أحياء تقاومهم ويقاومونها وتنظمهم وينظمونها ، ومن هنا فقد فقدت الرياح هدفها وعقلها وأصبحت لا تتحاور إلا مع الجدران الخاوية وترتقب الغرق الوشيك :

لم يتركوا شيئا هنا .. إلا الرياح
جنية البحر التي قد خلفوها فدية للنهر
تبكى فى انتظار مصيرها
تمشى على الجدران مسدلة الوشاح
وتظل تسعى بين قريتها وبين النهر
تنظر كيف ترتفع المياه

وتضيق أبواب النجاة

إن صورة الموت هنا غير مستأنسة لأنها لا تتعلق بالخلايا المتغيرة التى تحل محلها خلايا أخرى كيلا يختل التوازن ، ولكنها تتعلق بالكيانات الثابتة التى إذا التهمها الموت ، فإنما يلتهم من جسد الوجود ذاته قطعة لا تعود .

إن هذه الروح هى نفس الروح التى تسري مرة ثانية في القصيدة المطولة "مرثية العمر الجميل" والتي ترثى طموح جيل بأكمله تآزر فى بناء طموحه الملك والمغنى أو القائد والشاعر ووضعا شموخ "قرطبة" في التاريخ القديم نصب أعينهما ولم يدركا أن كثيرا من عناصر الإخفاق تسعى بهما نحو قاع "غرناطة" ومصير السقوط .

ولم يكن من الممكن أن ترسم صورة الموت مستأنسة هنا ولكنها تأتى واضحة ، وضوح كلمات المغنى التى يخاطب بها الملك فى أعقاب السقوط :

هذه آخر الأرض
لم يبـــــق إلا الفراق
سأسوى لك قبرا
وأجعل شاهده مزقة من لوائك
ثم أقول سلاما
زمن الغزوات مضى والرفـاق
ذهبوا ، ورجعنا يتامى

* * *

الرؤية عبر الجدران المتداخلة

قراءة في ديوان وقت لاقتناص الوقت

لفاروق شوشة

العصافير التي تحلق فى مفتتح ديوان فاروق شوشة "وقت لاقتناص الوقت" وتفرد جناحيها على القصيدتين الأوليين ، وتشع روحها الطليقة فى كثير من قصائده ، وتستخدم رمزا شعريا بارعا فى لغة الديوان ، هذه العصافير تذكر إلى حد بعيد بعصافير الشاعر الفرنسى الكبير جاك بريفير (١٩٠٠ - ١٩٧٧) الذى خصص فى ديوانه "كلمات" "Paroles" وحده عشر قصائد تتخذ من جناح العصفور ريشتها المفضلة ، وقد تكون قصيدته المشهورة "لكي ترسم لوحة لعصفور" أشهر هذه القصائد وأكثرها جريانا على الألسنة من خلال بساطتها وعمقها ورشاقة لغتها فى نصها الأصلى وشيوع ترجماتها إلى اللغات الأخرى لكنها ليست الوحيدة التي برعت فى استخدام الرمز العصفورى فى بناء العالم الشعرى بما يمثله هذا الكائن الصغير الجميل وجودا ولغة ، من آفاق لا تحد ، وبما يمكن أن يقدمه من دروس يتعلم منها الشعراء كثيرا كما يقول بريفير فى أحدى قصائده .

تعلمت فى وقت متأخر جدا أن أحب العصافير
وندمت علي هذا التأخر
ولكن الأمور بيننا الآن قد انتظمت
وتفاهمنا
لا تعتنى العصافير بـى
ولا أعتنـى بها
إننى أنظر إليها أدعها تفعل ما تشاء
كل العصافير تفعـل أفضل ما تستطيع
وتقدم بذلك مثالا طيبا
(ليس مثال الشجاعة النادرة
أو الصفات المتطرفة)

العصافير تعطي المثال الذى ينبغى
مثال العصافيـر
مثال ريش وأجنحة وطيران العصافير
مثال عش ورحلة وأغانى العصافير
مثـــال جمـــــال العصافيـر

مثال قلوب العصافيـر
مثال ضياء العصافير

وفاروق شوشة اتخذ من العصفور فى أولى قصائد الديوان "عصفور الحلم" رمز محرك الحلم الراكد .. ومشعل الشرارة الأولى وعابر الهوة الفجوة المرعبة بين الواقع المرير والأمل المرجو :

من يطلق عصفور الحلم ويصمد فى واجهة الويل ؟
عصفور واحـد
يخلع عناهذا الزمن الجهـــم
نيرانى تصنع أسلاكا ممتدة
وأنا أتشابك فى دائرة الشوق وأمضى
يثقل رأس إذ يحملنى
وينوء بكابوسى الليلـى
وهذا السعف الأجرد بعد حريق النخل
أخطو
هذا زمن العمر المحل

إن القصيدة فى إحساسها باتساع الفجوة وصعوبة المحاولة وتراخى الأيدى التى عليها أن تمتد ، والأجنحة التي عليها أن تشرع ، كأنها تكثف حروف السؤال المستحيل الذى تتهامس به جماعات الفئران فى هلع "من يضع الجرس فى رقبة القط؟" .

والنقطة الشعورية التي تصل إليها هذه القصيدة الأولى فى الديوان هى التي تنطلق منها القصيدة التالية لها "عن القمر والعصافير" وكأن القصيدتين كتبتا فى نفس شعرى واحد تخللته لحظة التقاط الأنفاس ومحاولة استشراف أفق جديد بعد أن سدت الآفاق السابقه بصخور الجبل الأجرد وروائح النخيل المحترق .

ومن هنا فإن مناخ القصيدة الثانية يتأهب لحالة الحركة وتحسس الأفق المحيط والبحث عن الخيارات المتاحة ، ولذلك لا نفاجأ عندما تتكاثر العصافير فى هذه القصيدة فبدلا من "عصفور" الحلم الذى كان وحيداً وحائرا فى القصيدة الأولى نجد "العصافير" الكثيرة فى القصيدة الثانية بدءا من عنوانها وانطلاقا إلى آفاقها الرحبة المليئة بالخيارات :

للعصافير أن تستريح

وأن تتأهب ثانية لاحتواء السماء

وأن تتطايرفى الآفق

مثل نثار بديد من الضوء

يسقط في شرفات الفضاء

ولقد يلاحظ أن الفرق في طبيعة الحركة ، قيداً أو انطلاقا ، بين القصيدتين ينخلع إلى حد ما على طبيعة الإيقاع الموسيقى لكل منهما ، فتفعيلة المتدارك فاعلن فى القصيدة الأولى تبدو دائما إما من خلال بتر ذيلها الأخير (النون الساكنة) التى تساعد على رشاقة الحركة فتتحول إلى (فاعل) أو من خلال حذف الثانى الساكن ، فتتوالى الحركات فى التفعيلة وتثقل حركتها فتصير (فعلن) وهاتان الصورتان لتفعيلة المتدارك هما المسيطرتان على موسيقى القصيدة الأولى ، وقد أكسبتا مجال الحركة الإيقاعية اضطرابا يتناسب مع اضطراب المناخ النفسى للقصيدة .

وعلى العكس من ذلك بنيت القصيدة الثانية على ما فاعلن بتمامها فاكسبت الحركة سيولة ورشاقة تتناسب مع مناخ الأفق المفتوح الذى تهدف القصيدة إلى التحرك فيه :

إنها الآن تمتلك اللحظة الفاصلة
وتجرب موضعها فى المسافة
بين السقوط إلى حافة الأفق المترنح
حيث يموت الشعـاع
ودفع الجناحين صاعدة فى مدار الهواء

وإذا كان السؤال الجوهرى الذى يحاول أن يخترق حوائط الهواء المسدودة أمام العصفور الحائر كان يكمن فى هذه الصيغة : "من يطلق عصفور الحلم" فى القصيدة الأولى ، فإن السؤال الجوهرى الذى يحاول أن يخترق حوائط البحر وواجهته المخضبة وأفقه الرصاصى ، كان يكمن فى صيغة مماثلة " من يسقط السد المنيع وقد تراكم بامتداد العمر ؟ "فى القصيدة الثالثة من الديوان وهى القصيدة التى تكاد تقيم جسرا ممتداً واصلا بين مرحلة رموز العصافير المجنحة فى بداية الديوان ، ومرحلة التعبير الشعرى الرفيع عن "الهم القومى" التى تحتل حيزا هاما فى الديوان وتهبه مذاقا خاصا ، إن أفق البحر ملئ بالحشود المجهدة والآمال المجهضة .

إن دم الضحايا يستحيل حجارة
وجماجم الموتي تطالعنا
وتنبت فى حنايانا شجيرات
من الشوك العصى
ويدلف الوعد المراوغ بالسلام ليسحر
الحمقـــــــى

وإذا كانت الحوائط المفتوحة المغلقة مطبقة فإن من خطوات الخلاص الأولى لدى الشاعر ، ضرورة تعرية "اللغة" من الزيف الذى يحيط بها ودون ذلك فنحن نلج حتما إلى طريق الموت :

هـذا طريـق الموت
مفتوح على لغة تعرى ساكنوها

فالهوان بلاغة
وتراجع المد الجليل زعامة
وخيانة الموتى .. سبيل للخلاص

إن قصيدة "كلام عن السلام" واحدة من القصائد التى تتجسد فيها هذه الروح الفنية الراقية فى الحديث عن "الهم القومى" المرير . والقصيدة موجهة إلى "العدو الذى كان ومـا يزال" وهى نمط من الإنتـاج الفنى يمكن أن يشكل إجابة حول البحث عن طرفى المعادلة الدقيقة التى يتوخى الفن الراقى تحقيقها بين الاستجابة للمتطلبات الثابتة الدائمة لفن القول من ناحية وإشباع الظمأ الفني والحياتى للمتلقى من ناحية ثانية ، وقد نجحت القصيدة تماما فى الإفلات من أحد الشركين المتر بصين بمثل هذا اللون من الإنتاج الشعرى ، وهمـا الانغلاق والغمـوض الذي يأتى من محـاولة تلافى المباشرة وتحقيق شرائط الفن الجيد ، والتسطيح والخطابية التى تأتي من محاولة الاستجابة للقاعدة المتسعة من المتلقين، ورصد أصداء أنين الجراح التى تتجاوز أحيانا مرحلة النشيج المكتوم إلى مرحلة الصراخ العالى .

والنهج الفنى الذى اتبعته القصيدة فى رفض محاولات التقرب المعسول من عدو لا يحمل إلا نوايا الغدر والحقد ، يكمن فى اللجوء إلى تصوير "فتات الحياة" لكى تكون موضعا للصراع ومعقلا أخيرا للرفض ، فليس الشد والجذب متصلا بأسوار الحدود ولا بأبراج القلاع ولا شوامخ الجبال ولا مساحات الأرض أو فضاءات السماء أو مشارف البحار ولكنه مرتبط بما هو أبسط كثيرا وأصغر كثيرا وأعمق كثيرا ، إنه مرتبط برفض محاولات العدو لارتشاف قهوتنا وغناء حكاياتنا وحمل أسماءنا وإلقاء السلام علينا ثم الطمع بعد هذا كله فى أن تملأ الابتسامة وجوهنا ونحن نلقاه إنه الصمود فى وجه التوغل قبل أن يخترق الخلايا ويصبح جزءا من نظامها ويعيش معها في سلام :

تدق على الباب ، ينفتح الباب ، تصبح
من زمرة الأهل

متشحا بالأمان ، ومختلطا بنجاوى

العـــــروق

ومتكئا حيث كان لجدى مكان

لترشف قهوتنا ، وتغنى حكاياتنا

ثم تحمل اسماعنا ، وتسابقنا فى

الحنين الذى لا يجف

وفى فوحان ندي لا يفيق

تتوقع منى الذي لا أطيق

إن نفس النهج الفني هو الذى تنسج على أساسه خيوط اللوحة الساخرة لمظاهر "الرفض" التى يمارسها أولئك الذين اضطروا لأن يكونوا محاورين ومجالسين للخصم البغيض ، فهم يريدون أن يكونوا بعيدين بعدا نسبيا ، بعد أن كان بعدهم مطلقا ومن ثم فهم يلمون أطراف ملابسهم لكيلا تلامس ملابس العدو ويكادون يلوون فتحات أنوفهم لكيلا تقتحمها رائحته ويتداخلون فى ذواتهم وهم يرون ألاعيب لا تنتهى وحيلا لا تنفد وشراكا وخدعا تنصب فى كل مكان :

أرثى لكل الآلى أكرهوا كى يكونوا

جلوسا معك

هـــا

وهم يجهدون لكيلا نلامس أقدمهم

موضعـــــك

هـــا

وكيلا تشم أنوفهم عطر هذا الدمار

الذي كلما سرت

أقســم أن يتبعك

إن القصيدة وهي تعمق المفارقة المريرة بين النوايا والأقوال والأفعال وبين ما يراد وما يطاق ، وبين ما ينبغي وما هو كائن ، تلجأ إلى أداة صوتية بسيطة فتطوعها لجو السخرية المريرة التي تلون كثيرا من مواقف القصيدة ، وهذه الأداة هى "ها" التى تستخدم هنا على نحو يستحق التأمل فقد عرفت اللغة هذه الأداة من قبل واستخدمتها فى مواطن شتى مثل استخدامها اسم فعل أمر بمعنى خذ غير متصلة بالضمير أو متصلة به مثل الآية الكريمة "هاؤم اقرؤا كتابيه" وعرفتها أيضا أداة تنبيه "مثل ها أنتم" و "هاهو" وعرفتها ضميرا يلحق بالأفعال أو الأسماء للدلالة على المؤنثة الغائبة المفردة أو على جمع غير العاقل ، وهى فى كل هذه الحالات وغيرها تستخدم باعتبارها جزءا من تركيب صوتي تمثل فيه ممهدا أو دعامة أو لاحقة ، ولكن استخدامها هنا باعتبارها وحدة مستقلة وفى سياق السخرية ينعش فى الأذهان ورودها فى لغة الحياة اليومية باعتبارها تقليدا ساخرا لضحكة أو لنصف ضحكة ، أو ينسبها إلى جذورها البعيدة في اسم فعل الأمر "هيهات" بمعنى بعد ما تفكر فيه :

وها أنت ها
تتوقع مني الذى لا أطيق
يــداً لــك تمتـد
أو بسمة فى العيـون
ولمعة ورد تألق فوق الجبين
وفنجان شاى يدور عليه الكلام
ومتكأ لك فى بيت أهلـى
فيحلـوا السلام
وهذا هو المستحيـل

من ظواهر التجديد فى موسيقى الديوان ظاهرة التعامل الجديد مع بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهو بحر ينتمى تقليديا إلي طائفة البحور المضفورة التفعلية والتي لم تكن بين البحور المستعملة فى حركة شعر التفعيلة فى بدايتها ولكن

هذه الطائفة بدأت فى الدخول إلي المجال الموسيقى لهذه الحركة بعد نحو عقدين من ظهورها ، فكتب قصائد على بحور مضفورة مثل بحر السريع وبحر الخفيف الذي نحن بصدده ، وقد اشتمل ديوان وقت لاقتناص الوقت على قصيدتين تنتميان إلي هذا البحر الغنائى هما قصيدة " إنها تعبر المسافة " وقصيدة "ممعن فى اليقين" والقصيدتان معا تلجأن إلى تفعيلتي الخفيف "فاعلاتن مستفعلن" ويتراوح ورود الأولى فيهما بين صيغتى "فاعلاتن وفعلاتن" علي حين يتراوح ورود الثانية بين صيغتى "مستفعلن ومتفعلن" وغالبا ما تتعاقب التفعيلتان على النحو الذى وردتا به فى صيغة البحر الأصليه فيما عدا استثناءات قليلة يتم فيها تكرير متفعلن على حساب التوازن العددى للصيغتين ، والتفعيلتان توزعان على مستوى السطر وليس على مستوى الشطر ومع ذلك فليست هناك حدود صارمة تلتزم فيها نهايات الأسطر بنهايات التفعيلات بل كثيرا ما يتم اللجوء إلى التدوير الذى تترك فيه تفعيلة حرفا أو أكثر فى نهاية سطر لكى يمتد بقية جسدها على مساحة السطر التالى ونستطيع أن نتخيل النظام الموسيقي المتبع لتوزيع تفعيلات الخفيف لو رسمنا خريطة موسيقية لبداية القصيدتين وسوف تجئ على النحو التالى :

أ- **قصيدة إنها تعبر المسافه**

لـــم تعـــد مستحيلـــة	فـاعـلاتـن مـتـفـعـلـن
إنهـا تسـتـحم فى نهـرهـا الآن	فـاعـلاتن (متـفعلن فـاعـلاتن) فـ
وترخـى جـدائـل الليـل	فـاعـلاتـن متـفـعلن فـا
مـن حـول جـيـاع	عـلاتـن فـاعـلاتـن
وفى نهـار مـراوغ	مـتـفـعلن فـاعـلاتن
ثم تمضى لوجـهـة	فـاعـلاتـن مـتـفـعلن
يعلـم اللـه مـداهـا	فـاعـلاتـن (مـتـفـعلن
وقـد تجـئ ارتجـالا	مـتـفـعلن) فـاعـلاتـن

محفوفة بالأقاويل	متفعلن فاعلاتن فـ
وقد لا يكون ثمة ما يغرى	علاتن متفعلن فعلاتن فا
وحد السنان فى القلب والغ	علاتن متفعلن فاعلاتن

ب- **قصيدة ممعن فى اليقين :**

داخل في يقينه	فاعلاتن متفعلن
كلما أوغل	فاعلاتن فع
فاضت سماؤه بالعطايا	لاتن متفعلن فاعلاتن
تستضيئ الحروف من قبس منه	فاعلاتن متفعلن فعلاتن فـ
وينثال برقه كان لاع الجمر	فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاع
تبقى نيرانه	لاتن متفعلن
في الحنايا	فاعلاتن
رحم الأرض مائج	فاعلاتن مستفعلن
والذى يسكن فيه	فاعلاتن (متفعلن
مشوه	متفعلن)
وانتساب السماء ما عاد يجدبه	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فـ

إذا كان اللجوء إلى بحر الخفيف يعد إيغالا تراثيا فى نظام بناء قصيدة التفعيلة ، فإن ظاهرة موازية تتم على مستوى بناء القافية والترصيع الداخلى فى هذا الديوان ، ونستطيع أن نلاحظ أن قانون الحرية المتعارف عليه فى اللجوء أو عدم اللجوء إلى القافية في بناء قصيدة شعر التفعيلة ، وترك حجم مساحات التردد متفاوتة الأبعاد ، قد ألقى على كتف الشاعر عبئا أساسيا ، كان يحمله عنه من قبل "القانون العام" للإيقاع الشعرى ، وقد قادت الحرية ، أو قاد عدم حسن استغلالها كثيرا من القصائد

إلى الوقوع فى هوة النثرية ، أو الانخفاض الحاد لدرجة حرارة الإيقاع وهو انخفاض تموت بسببه كثير من الأعمال رغم محاولات النفخ في جوانب أخرى من مكوناتها .

والإنتاج الشعرى لفاروق شوشة يتسم بالغنى الإيقاعى بصفه عامة ، وربما كانت درجة توقع هذا الغنى عند المتلقى لشعره عالية حتى قبل سماع القصيدة ، وقد يكون ذلك راجعا إلى تعود المتلقى المعاصر للشعر على استقباله استقبالا شفهيا من خلال صوت فاروق شوشة ، سواء باعتباره شاعرا أو وسيطا معروفا للتوصيل الشعرى ، وقد يكون من نتائج ذلك أن أقل قدر من الخفوت الإيقاعى فى قصائد فاروق شوشة على نحو خاص سرعان ما يتم التقاطه فى أذن القارئ ويحس أن القصيدة ينقصها شيىء ما ، وربما كان نصيب فاروق شوشة من هذه الظاهرة أكثر من نصيب رفاقه الذين ينتمون إلى نفس الجيل أو النهج الشعرى .

وفى المقابل فإن عناية فاروق شوشة بهذه الناحية تبدو عناية واضحة واختياراته على مستوى القافية تدخل به أحيانا إلى منطقة الإيغال التراثى حيث الحروف التى لا يهتدى إليها إلا من أطال صحبة التراث مثل اللجوء إلى حرف الغين فى قصيدة "إنها تعبر المسافة" .

وفـى نهار مـراوغ
وحد السنان فى القلب والغ
أو في قصيدة "وقت·لاقتناص الوقت"
ما الذى يبقى لكي تخسر والموج إلى
الأعناق بالغ
فالموت الذى نلقاه موت
محكم الأطراف سابـغ
أو اللجوء إلى حرف العين فى قصيدة "تراجـــع"
يهدل في سمعى صوت ملتاع
ويغيب شعــاع

.... أو إحساس ضيـا ع

.... وحمل الصخرة باستمتا ع

.... لا يغريه أى قنا ع

أو إلى قافية "الضاد" في قصيدة " أنها تعبر المسافة"

إنها تعبر المسافة ما بين انطفاء

السماء فينا

ولهو أرض بأرض

...... على حالتي قبول ورفض

يرمون بعضا ببعض

.... لكنها طى غمـض

وحيث ترنو وتغضى

ولا شك أن هذه الحروف قد اختفى كثير منها من قائمة قوافي قصيدة التفعيلة فى امتدادات موجة الجزر التي تفقد معها القصيدة كثيرا من ملامح "إتقان الحرفة" التي يفقد الشعر فى غيابها الكثير من جوهره لا من مجرد مظهره .

كثيرة هي التقنيات الفنية التى تتجسد فى ديوان "وقت لاقتناص الوقت" ومن خلالها يتم اللجوء إلى "اقتناص" كثير من "الحالات" التى تستعصى على الاستحضار من خلال اللغة العادية ، ومن بين هذه التقنيات اللجوء إلى رسم الصورة أو "البورتريه" الجسدى أو المعنوي ، وأحيانا ما يتم هذا الرسم من خلال رصده من نقطة موازية ، وكأن الشاعر مجرد شاهد على الحركة مسجل لها ، ويتم الرسم في أحيان أخري من خلال الاشتباك الحوارى سواء منه الحوار الداخلى أو الخارجى ولعل قصيدة "احتجاج" تقدم نموذجا جيدا لرسم "البورتريه" الجسدى والنفسى لما يمكن أن يطلق عليه "الصرخة المكتومة للسيد فلان" وهى صورة ستتحول بعد ذلك من خلال الوسائل الشعرية وأثرها فى النفس إلى الصرخة المكتومة لكل فلان ، أي لكل واحد منا ، وتبدأ اللوحة برصد الملامح الجسدية لهذا الصارخ فى البرية .

لقيته يصرخ فى البريــة

مناديا بالويل والثبور

عيناه كومتا لهب

وملء شدقيه نثار من مراجل الغضب

ورأسه منحدر إلي الـــــــــوراء

لكنها لا تهمل الملامح النفسية الدالة

لكننى رأيته

كأنما فى ذاته المهملة المنسية

تسكـن مـا تـزال

بقيـة مـن نفسـه الأبيـة

مشرفة على الجنـون !

ومع أن اللوحـة تبدأ بهـذه السمـات الدقيقـة الخاصـة على المستوى الجسدى والنفسى فإنها عندما تذيب هذا البطل فى الفضاء المحيط وتجعله يختفي فلا يدري هل مات أم أصابت صوته حبسة أخرسته أم أوقفته شرطة المدينة حرصا على نظافة الطريق ، عندما يذوب البطل على مشارف نهاية اللوحة ، تحدث الانعطافة الكبرى وتسكن خـلاصـة الجـوهر الكامنة فى صوته المنطلق طيات الفضـاء المحيط وتنتـقل العدوى والحلم والجنون إلي كل فلان .

مهمـــا يكـن

فإن صوته هناك ما يـزال

مختبئا فى الطلقة المنكتمة

والصيحة المنبهمـــة

يحلم أن يحرك البلد

أن ديوان "وقت لاقتناص الوقت" يعد إضافة حقيقة لرصيد الشعر العربى المعاصر سـواء من حـيث الأداة التي يـهيـمن بهـا الشـاعر على أبعاده التراثية والحـاضـرة

ويستشرف بها بعض آفاق المستقبل أو على مستوى الرؤية النافذة التى تعبر عن هموم جيل أطبقت حوله الجدران ، وضاقت الدائرة وقصر مدى النظر وارتد إشعاع البصر ، فلم يعد إلا أن يقتادنا الشعر لكى ننفذ من أسر الحوائط الضيقة ونرى عبر الجدران المتداخلة .

* * *

الفيتـــــــــــــــــورى

الشاعر الثائر العاشق الصوفى

نفر قليل من بين الشعراء العرب المعاصرين يمكن أن نقول عن أحدهم : "إنه لا يقلد أحداً ويصعب أن يقلده أحد" ولا شك أن الشاعر محمد مفتاح الفيتورى واحد من هؤلاء النفر القليل ، فنفسه الشعرى المتميز يعمر خلايا قصائده ، على مستوى التخيل والعبارة والبنية والصورة ، حتى إن القارئ الخبير ليستطيع أن ينسب القصيدة إليه قبل أن تقع عينه على توقيع الشاعر عليها .

وقد لا يخرج هذا الحكم فى ذاته عن أن يكون حكما بالتمايز وليس حكما بالتميز أو بالانتماء إلى طبقه أعلى أو أدنى من الآخرين . إنه حكم ينتمى إلى دائرة التصنيف أكثر من انتمائه إلى دائرة التقييم ، ومع ذلك فإن هذا التمايز يعد فى ذاته ميزة إذا أخذنا فى الحسبان هذا الكم الرهيب من التشابه والتقارب والتداخل الذى كاد يطغى على الإنتاج الشعرى لجيل بأكمله ويحرمنا من أن نستشف من خلال البنية الفنية للغة الروح الإنسانية للشاعر . إنه تشابه يذكرنا من بعض الوجوه بتشابه الدروب فى أعين الخيول المجهدة كما يقول الفيتورى فى واحدة من لوحاته القديمة الجميلة :

أيها السائــــــــق

رفقا بالخيول المتعبة

قــــــف

فإن الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه

وهذا النفس المتميز فى شعر الفيتورى ترك بصماته على مجمل نتاجه الشعرى من مرحلة الثائر الأفريقى إلى مرحلة الدرويش الصوفى مرورا بمرحلة العاشق الذي تسكنه روح الوله للكائنات التى تخالط روحه بدءا من ذرات التراب إلى وهج الصخور إلى عطن حبات العرق إلى روعة الجسد الإنسانى إلى عظمه القبة الزرقاء التي لم يتوقف عن التحليق فيها واستجلاء أسرارها وترجمة رموزها إلى لغة "تثرى اللغة"

وحروف يشع من تجاورها أحيانا روح التعزيم والتهويم وسحر الشعر دون أن تحرمنا من استشراف دلالات محددة أحيانا أو غير محددة لكنها ليست موصدة الأبواب فى معظم الأحايين .

إن قطاعا كبيرا من إنتاج الفيتورى يثير قضية "التوصيل الفنى" وعلاقة الفن الشعرى الراقى "بالمثقف العام" وحقه المشروع فى أن يروى ظمأه من نتاج الأدب فى عصره من خلال بذل طاقة الإصغاء والتأمل التى يملكها وهو يرتد عنها فى معظم الأحيان خاسئا وهو حسير نظرا لشدة إغلاق الأبواب وإحكام المتاريس ، وإلقاء المفاتيح فى قاع بئر سحيق لا يهتدى إليها غالبا إلا عتاة السحرة والنقاد ، وهو النهج الذى ارتضاه كثير من شعرائنا الكبار والصغار ، وكادوا أن يخرجوا به الشعر من دائرة الإمتاع للمثقف العام ، وإذا كان هذا النهج يمثل أحد القطبين المتطرفين ، فإن القطب الآخر يمثل المبالغة فى التوصيل من خلال النثرية أو الخطابية أو ترديد الشعارات الساخنة التى غالبا ما تقلب صفحتها بعد دورة زمنية سريعة فنفقد وهج الحرارة الزائف الذى لا ينتمى إلى جوهر لغة الشعر الثابتة قدر انتمائه إلى أعراضها المتغيرة .

ومع أن شعر الفيتورى كان ينتمى فى بعض مراحله إلى نمط شعر "القضية" سواء كانت القضية الأفريقية أو القضايا العربية المتعددة على امتداد العقود الخمسة التى جلجل فيها صوت الفيتورى الشاعر منذ كان فتى متألقا في "دار العلوم" فى الخمسينات حتى اليوم ، مع هذا فإن الفيتورى كان يتكأ دائما على حاسته الشعرية أكثر من اتكائه على حماسه للقضية المثارة وكان بذلك يحقق التواصل والإمتاع فى وقت واحد .

لقد كتب الفيتورى فى مقدمة ديوانه "شرق الشمس غرب القمر" الذي صدر فى القاهره ١٩٩٢ يتحدث عن هذه المرحلة فى شعره ويقول "بعض الذين عاصرونى قالوا منتقدين : "كان يكتب شعرا تقريريا لا علاقه له بالشعر العربى المعاصر" وكانوا يعنون مجموعاتى الأفريقية ، وأذكر أننى ضحكت بحزن فى داخلى ، ولم أكن أدافع عن

نفسى حين قلت : إننى أحاول أن أطهر نفسى مما ورثته من عذابى لأننى أريد أن أخلص إلى الواقع كإنسان فى العصر" .

والواقع أن الشاعر لم يكن فى حاجة للدفاع عن نفسه ، فالبناء الفنى المحكم لقصائده فى هذه المرحله المبكرة يستطيع وحده أن يتولى مهمة الحوار ، ففي ديوان "عاشق من أفريقيا" والذى صدرت طبعته الأولى في بيروت ١٩٦٤، تنبث الوسائل الفنية فى كل مكان لتقدم صورة واضحة للتقنيات الشعرية الراقية والتى لا تتأثر صورتها بوضوح صوت "القضية" وعندما تقرأ القصيدة الأولى من هذا الديوان والتى يحمل الديوان عنوانها : "عاشق من أفريقيا" نستقبل هذا الصوت الشعرى المتميز :

صناعتى الكلام
سيفى قلمـــــى
وكل ثروتى شعور ونغم

ولست واحدا من أنبياء العصر
لست من فرسانه الذين يحملون رايات النضال
أو يخطون مصائر الأمــــم
لكن لى هوى يكبر كلما أكبر
لم أمنحه مرة لملك متـــــوج
ولم أمرغ وجنتيه فوق أعتاب صنم

وعندما يتابع المرر قراءته سوف يدرك أنها لا تعتمد فقط علي دفقة الموهبة ولا على حرارة الشعور وإنما يساند هذا كله تخطيط فنى واع ، سواء على مستوى الرؤية ، الثابتة أو البناء الإيقاعى المحكم أو بنية الصورة المتنامية ، فجوهر الرؤية الثابتة هنا يقوم على أن الصوت الأول فيها هو دور "فارس الكلمة" الذى لا يمتهن من معشوقته الوحيدة ولا يجعلها تمرغ على الأعتاب ، وهو دور يستهل به الشاعر القصيدة ولا يغيب عنه أن يجعله نفحة الختام :

لا شئ في يدى

لا شئ فى فمى

إلا بقايا مقطع صغير

أعزفه فى خجل على الورق

وهذا الدور الثابت هو الذى يهب القصيدة "لازمة الربط" التى تجمع أرجاء العمل الشعرى المتشعب ، واللازمة هنا هى عبارة "صناعتى الكلام" وقد تكررت في القصيدة أربع مرات في أربعة منعطفات رئيسية شكلت الزوايا الرئيسية لها وأكدت على الدور المحورى الثابت للمضمون ، وجاءت القافية لكى تتوج الدفقات وتسجل نقطة بلوغها الذروة فى نسق إيقاعى محكم ، والقافية تلعب دورا هاما فى قصيدة التفعيلة على عكس ما يظن للوهلة الأولى ، ففي الوقت الذى تخرج فيه عن كونها قيدا لازما متوقعا كما هو الشأن فى القصيدة التراثية ، تظل أداة اختيارية يظهر مدى تحكم الشاعر فيها ، قدرته علي إضافة ما أسماه رولاند بارت ، ملامح ما فوق درجة الصفر ، وكثيرا ما تسقط القصائد الحديثة بسبب إغفالها لدرجة حساسية النغم ، وشعر الفيتورى بصفة عامة غني بالإيقاع ، وفي القصيدة التي بين أيدينا ، نلاحظ أن حرف "الميم" أخذ الدور الرئيسى فى القافية الاختيارية لكنه وزع توزيعا محكما متناسقا ، فقد اشتمل المقطع الأول على ثلاث قواف ميمية جاءت جميعها ساكنة ، (نغم، الأمم ، صنم) علي حين اشتمل المقطع الثانى على ثلاث قواف ميمية جاءت جميعها مكسورة (دمى ، فمى ، سأمى) وجاء المقطع الثالث ليزاوج بين النظامين فيشتمل على أربع قواف ميمية اثنتان منها ساكنتان وأثنتان مكسورتان ، ويضيف إليها ثلاث قواف نونية ساكنة والنون تدخل صوتيا فى دائرة التجانس الشديد مع الميم ، وهذا التوزيع المحكم النغمى لا يتأتى إلا لفنان تتوازى لديه كفتا الوعى بقضايا الفن ، وقضايا الإنسان ، وإذا كان الفيتوري يقول عن نفسه فى مقدمة أحد دواوينه : "أنا لا أختار إيقاعاتى إنما تختارني هى ، إننى أختار أفكارى ولكننى لا أستطيع اختيار موسيقاى وأنغامى" فهو يذكرنا بلعبة الاختيار والترك والإمساك والإفلات التي

ليس من الضرورى أن تعنى عند الشاعر الكبير دلالالتها الحقيقية ، كان الشاعر الفرنسى "ريمون كينو" يصور تجربة إمساكه بالطيف الشعري فى شكل الإفلات منه حين يقول :

يا إلهى .. يا إلهى
كم أنا مشتاق لأن أكتب قصيدة صغيرة
عجبا
ها هى واحدة تمر أمامي تماما
صغيرتى .. صغيرتى
تعالى هنا لكى أنظمك
فى خيط عقد قصائدي الأخريات
تعالى هنا لكي أنضدك
فى رحاب دواوينـــــى
تعالى أحليك بقافيـــة
وأزينك بإيقـــــــاع
وأتغنـــــــى بـــــك
وأجعلك مجنحـــــة
وأنظمك .. وأنثـرك
يا إلهى ...
يالها من حمقاء
لقد أفلتت منى
ولم تأبه بـى

إن الاهتمام بالنغم سمة أساسية فى شعر الفيتورى ، تمثل جزءا من أسرار النكهة الخاصة والمذاق المتميز ، وإذا كان هذا الاهتمام يتسرب فى عفوية فى المراحل الأولى ويعلن الشاعر أن النغم هوالذى يختاره ، فإننا نلاحظ فى مراحل الفيتوري

المتأخرة أنه يسعى هو إلى النغم سعيا ، ويمسك أحيانا بعوده كما يصنع "الموسيقى المتمكن" لكي "يدندن" عليه بحثا عن تقاسيم جديدة يمكن استخراجها من لحن مألوف، ففى ديوان "قوس الليل قوس النهار" والذي صدر سنة ١٩٩٤ تطالعنا قصيدة "تقاسيم على المتدارك" والتى تتخذ منطلقها الأساسي من تقليب نغمة "فاعلن" لاستخراج معزوفة جديدة من النغمة القديمة ، لا تشكل نسخة معادة فى الوقت الذى لا تكسر فيه القيد الذهبى وكأن الإيقاع فى ذاته يصلح أن يكون منطلقا للإمتاع فى عصر بدأت القصيدة فيه تتنازل عن كثير من كنوزها ومن خلال هذا الإيقاع وحده تدخل بنا طقوس النغم المقطر فى مناخ الحكمة المقطرة :

نادراً ما تفوح زهور الخطايا
نادراً ما تبوح الشفاه بأسرارها المغلقة
نادرا ما تقلب أشكالها .. صور الموت فى الكائنات
نادراً ما تخبئ قيثارة صوتها فى الرمال
نادراً ما تكون القناديل أعمدة للغياب
نادراً ما تموت العصافير
فوق رفوف الغيـــــــوم
نادرا ما تسيل الحروف
نادرا ما تشع الكآبة في ضحكات الوجوه
نادرا ما تنام الإرادة فى رحم الكبريــاء
بانتظار اشتعال السماء

إن هذه "الوحدات" النغمية الصغيرة، تشبه الكائنات الدقيقة التى تعد فى أناة فى معمل الشاعر ، وتترك محلقة فى فضائه تبدو للوهلة الأولى عصافير منفصلة ولكنها تنتمى إلى سرب خفى يمسك الشاعر وحده بخيوطه وعندما نتابعها فقد لا تملك أرواحنا إلا التحليق معها حتى ولو لم تدرك على وجه اليقين أين تكمن عقدة الخيط فى هذه اللعبة النغمية .

ومن أجل هذا فإن قصيدة الفيتورى قد تفقد الكثير من مذاقها إذا تسامحت فى الإحكام النغمى ، ويستطيع القارئ لديوان "قوس الليل .. قوس النهار" أن يقارن بين لوحتين تتحدثان عن باريس ، تتهاون أولاهما فى النغم وهى قصيدة "من شرفه باريزية" وتتمسك الثانية بغنى الإيقاع وهى قصيدة "قمر للغناء" ليدرك مدى الملاحظة التى ألمحنا إليها .

إن نقطة انطلاق التميز في بناء "الصورة" فى شعر الفيتوري قد تكمن هذه الطاقة اللافتة للنظر والتي تبدت منذ دواوينه الأولى وأعلنت عن نفسها في القدرة على تجسيد المجردات ، والوصول إلى المنابع الغريبة غير المألوفة للصورة ، ثم القدرة على تنمية اللقطة الأولى والتصاعد المحكم بها حينا ، أو مفاجأة المتلقى في تقنية أخرى بالبدء من نقطة مدببة تمثل أعلى الصورة وقمة ذروتها وتحدث أثرها في الإدهاش والإبهار .

فنى ديوان عاشق من أفريقيا (١٩٦٤) يتجسد أمامنا الندم وتتجسد الكآبه فتسيران على قدمين ، فالندم :

يولد في أعماقنا كالشجر الغريب
يكبر مرتين قبلما نـــــــراه
كما تهب فجأة سحابة المغيــب
والشمس ما زالت تبارك الحياة
نصبح أعينا ترى ولا نـــــرى
جامدة مثل عيون ميتيـــــــن

أما الكآبة ، فإنها تمشى فى الطريق عارية :

كانت كآبتى مثلى ، تمشى فى الطريق
عارية بلا قنــــاع
مشقوقة القـــــدم

كانت كآبتى أنت ، وكان الحزن والضياع

كان الصمت والندم

يعانقان شاعرا أنهكه الصراع

وإذا كانت الصورة عند الفيتورى تأخذ أحيانا شكل اللقطة التى تغرس أمام عينى المتلقى ثم تكبر وتتنامى على مشهد منه ، فيحس أنها جزء منه وأنه جزء منها ، وتلك تقنية شائعة عند الفيتورى وعند كثير من الشعراء فى مثل قوله من قصيدة "عاشق من أفريقيا" وهى من بدايات شعره :

صناعتى الكلام

ربما أثقل صوتي الضعيف والرهبة أحيانا

فعاد لى صداه باكيا حزين المقلتين

حتى ليبكينى صدى صوتـــــــى

فأنحنى أمسح فوق شعره وأضغط اليدين

وأشرب الدموع من عينيه الطفلتين

ويثقل الكلام في فمــــى

مثل جذوع الشجر القديم

إذا كانت هذه التقنية شائعة لديه ، فإنه يلجأ أحيانا أخرى إلى تقنية البدء بالرأس المدبب فى الصورة ، والاعتماد على الإدهاش والمفاجاة تم الهبوط منها إلى قاع المشاعر :

لما انغرس الخنجر فى الصدر العارى

وتوهج قنديل الـــدم

وانكسرت آنية الرغبة

سقطت أجنحة الطير العائد من أرض الغربة

إن صورة الإبحار فى الذات عند الفيتورى وهى الصورة التي تقيم جسرا بين العاشق والمتصوف ، لا تبني وحداتها دائما من دلالات لغوية نثرية واضحة ومع ذلك فإنها لا تتركنا فى ظلمة الغموض المطبق، إنها تقدم أحيانا ما يمكن أن يسمى بالغموض الواضح عندما يكون همها أن تدخل بنا فى مناخ خاص لا تستطيع الكلمات عادة أن ترسم ملامح حدوده الصارمة ، وتكتفى الكلمات بالإيحاء التعزيمى ، وهو إيحاء تعود عليه الشعر من خلال اقترابه من السحر والكهانه زمنا طويلا وفى هذين الفنين لا تؤدى الكلمات تأثيرها من خلال مدلولاتها المباشرة ، بقدر ما تؤديها من خلال تجاورها فى ذاتها والولوج بنا إلى آفاقها :

للملائكة تتعانق خاشعة فى مراياى
ذائبة فى شموع التراتيل
مائدة من بنفسج روحى
و لى أفق من طيور اللقاليق
ينصب أعراسه البرية حولى
إذا دخل الليل فى الليل
يلبسنى فى الدجى قمرا ميتا

إن هذا الإبحار هو الذى يصنع للشاعر أجنحته التى يستطيع من خلالها أن يصل إلى آفاق أعمق فى جولاته الصوفية التى تسم كثيرا من لوحاته الأخيرة :

لم أجد غير نافذة فى سمائك
مبتلة بدموعى
فألصقت عينى فوق الزجاج
لعلـــــــــــى أراك
لعلك تبصرنى ، وأنا هائم
مثل سرب من الطير منهمك فى مداك

إن أنماط القصيدة عند الفيتورى عرفت كثيرا من الهياكل الفنية ، ابتداء من القصيدة القصيرة ، إلى اللوحات المتجاورة إلى الحواريات إلى القصيدة ذات النفس الطويل ، إلى القصيدة الدرامية ، إلى "شظايا" الصور المتناثرة المشعة ، وأثبت الفيتورى خلال هذا كله أنه واحد من أكثر الأصوات الشعرية عمقا وشموخا فى تاريخ الشعر العربى المعاصر ، ومن أكثرها نجاحا فى التوفيق بين متطلبات الفن الراقى والاستجابة لظمأ جمهور الفن المتعطش وأثبت حقيقة أنه لا يقلد أحدا ولا يستطيع أن يقلده أحد .

* * *

مفارقات التناسخ والتماسخ
قراءة في المعالجة الشعرية
المعاصرة لرمز عنترة

تجسد مجموعة المصطلحات الواردة فى عنوان هذه الدراسة ، جملة من أنماط العلاقات القائمة بين حاضر الشعر العربي وماضيه ، وجملة من المحاولات الفنية التى تستهدف فى هذا الإطار إنعاش فكرة الإحياء أو التواصل أو "تعصير" الماضى ، أو إسقاط بعض همومه على الحاضر ، والاستعانة من خلال توسيع شبكة الحركة الزمانية والمكانية على اجتياز الحواجز الفاصلة بين التاريخ والأسطورة وبين عالم الواقع وعالم الفن .

وإذا كانت حركة التواصل ، تعد فى جوهرها "تناسخا" تنتقل بمقتضاه جذوة روح الفن ، من جسد أو جيل حملها زمنا وضخ فيها من دمائه ، إلى جيل آخر فى حاجة إلى أن يقوى جدران الزمن الذى يستند إليه ليساعده ذلك على توسيع الأفق واستشراف المدى ، فإن حركة التواصل ذاتها تحمل مخاطر "التماسخ" عندما تفتقد القدرة الفنية التى تقوم بإجراء نقل "الدم" الحى ، وليس نقل الشحم أو اللحم الميت ، وبمعرفة درجات التواءم وخصائص الخلايا ، وتقنيات إعادة التشكيل ، وهي قضايا يمكن أن يدور حولها كثير من الحوار فى إقامة العلاقة بين فكرتي المعاصرة والتراث.

أما "التراث العنترى" الذى سوف نركز عليه والذى يمثل أحد شقى المعادلة فى مقابل "الشعرية المعاصرة" فهو ذلك التراث الذى يدور حول عنترة بن شداد تاريخيا أو أسطوريا ، فارساً أو شاعراً ، وهو تراث يكاد يمتد فى وجدان الجماعة بل وفى جسد اللغة منطلقاً من صاحبه فى نقطة بداية بعيدة ، لكنه يستقل عنه فى رحلة مسار منفصلة ، حتى ليمكن طرح التساؤل عن مدى التطابق أو التخالف بين اسم "عنترة" وصفة "العنترة" التى يقول عنها لسان العرب إنها "الشجاعة فى الحرب" دون أن نعرف على وجه الدقة إن كانت تلك الصفة سابقة في اللغة على وجود هذا الفارس المعروف ، وأنه سمي بها تفاؤلا علي عادة العرب ، أو أنها لاحقة على وجوده الشجاع الذي أكسب اللغة فيما أكسب جذراً لغويا يتحول من الاسم الجامد إلى الصفة

المشتقة ويشكل حوله خلية من المعانى ، تفصله قليلاً عن المعنى القديم لعنترة (وهو الذباب كما تقول القواميس) والذى كان يسمى به الناس رمزا لضآلة الجسم ، أو للإلحاح وصولاً إلى الهدف .

غير أن صفة "العنترة" سوف تتحور عنها فى فترة لاحقة لا نعلم متى بدأت وإن كانت لا تزال تعيش صفة أخرى هى "العنترية" التي تعنى الشجاعة الجوفاء (والعنترية التى ما قتلت ذباباً) ومن المفارقات أن بين العنترية والذباب نسباً لغوياً كما ألمحنا .

هذا التراث العنتري ، امتد فى زماننا فترات طويلة ، امتداداً عفوياً حينا من خلال الأقاصيص الشعبية حول الفارس الشاعر الذى استطاع أن يفترع بساعده وسيفه ، الحق الذى أنكره عليه أهله ، ويمتد حيناً آخر امتدادًا موجهاً عندما يلقى القصاصون المحترفون . وربما فى مصر خاصة . بعض الحطب الهش على جذوة النار الكامنة لصورة عنترة فى النفوس فترتفع ألسنة الدفء والضوء ، فيلتقى حولها الناس من كل حدب وصوب ، وينسون هموماً أكبر ، يراد لهم أن ينسوها ، في لعبة "الإلهاء السياسى" التى أجادها التراث العربى فى كل العصور ، وتحرك تحت دخانها الكثيف ، كثير ممن ينشدون "المصالح العليا" فاستولوا على القلاع وحفروا الخنادق وثبتوا الأقدام وسلموا الرايات لذويهم ، يقول المؤرخون : "حدثت ريبة في دار العزيز بالله الفاطمي (٣٤٤ - ٣٨٦ هـ) لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق ، فساء العزيز ذلك ، وأشار إلى الشيخ يوسف بن اسماعيل - شيخ الحكائين - أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث ، فأخذ يكتب سيرة عنترة ويوزعها على الناس .. فأعجبوا بها واشتغلوا بها عما سواها) وجاءت فى اثنتين وسبعين جزءاً وهذا المنحى أيا كانت دوافعه جعل الأدب العربى يظفر بواحدة من روائع القصص الشعبي ، هى قصة عنترة التى امتدت أجزاؤها ووقائعها زماناً ومكاناً حتى أصبح عنترة من خلالها بطلاً عربياً يحارب خارج الجزيرة حتي زمان الحروب الصليبية ، ويظل مصدر رعب لأعدائه حتى بعد أن مات متكئا على رمحه فوق ظهر جواده ، وأعداؤه يتصورونه حيا يرقبهم لينقض عليهم من جديد ، وقد أصبحت هذه القصة عند

بعض الغربيين "إلياذة العرب" وحملت معنى التمجيد الشعبى المستمر لأقاصيص البطولة الجسدية الخارقة دفاعاً عن الحق المهضوم من أقرب الأقربين وتلك سمة مستمرة فى بطولات ونزاعات العرب .

إن الوجه الحقيقى لشخصية عنترة تمثل فيما رصدته كتب الأدب والتاريخ عند الأقدمين حول الشاعر والفارس فى شخصية عنترة وكلاهما يحمل وجوداً تاريخيا لا شك فيه ، فمؤرخ الأدب القديم ، محمد بن سلام الجمحى (١٣٩ - ٢٣١ هـ) والذى اشتهر بتمحيصه للروايات الأسطورية القديمة التي علقت بالشعر ونسبته إلى عاد وثمود وغيرهما ، يتحدث فى كتابه طبقات فحول الشعراء عن "عنترة بن شداد بن معاوية بن قراد بن مخزوم بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس وله قصيدة وهي :

يادرا عبلةَ بالجواء تكلمى	وعِمِى صباحاً دارَ عبلةَ واسلمى

ويقول : "وله شعر كثير إلا أن هذه نادرة فألحقوها مع أصحاب الواحدة" (١) فعنترة الشاعر القديم موجود ، وشعره محفوظ وهو من أصحاب المعلقات وشأنه فى ذلك شأن امرئ القيس والأعشى وزهير والنابغة ، أما عنترة الفارس البطل ، فهو مع وجوده لم يكن فيما بعد يشكل ركناً أساسياً فى تاريخ الجزيرة حتى إن مؤرخا مثل محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ - ٣١٠ هـ) يخصص جزءاً كاملاً من كتابه "تاريخ الأمم والملوك" للحديث عن العرب قبل الإسلام فلا يجد فيه مكاناً لأسطورة عنترة على الرغم من احتفاله بأساطير عربية أخرى ، ولكن الذي يبدو أن المؤرخين للآداب هم الذين اهتموا بإبراز جانب الفروسية الموازى للشاعرية عند عنترة والذى كانت تفصيلاته قد بدأت تنسج على ألسنة القصاصين فى القرن الرابع الهجرى .

فأبو الفرج الأصبهاني الذى توفى عام ٣٥٦ هـ أى قبل تسعة أعوام من ولاية العزيز بالله الفاطمي سنة ٣٦٥ وهي الولاية التى تم فيها نسج قصة عنترة الأسطورية الكبرى ، يورد لنا فى تعريفه بعنترة الشاعر ، شرائح من سيرة الفارس والعاشق (٢):

١- أصحاب الواحدة هم الذين عرفوا فيما بعد بأصحاب المعلقات : طبقات فحول الشعراء لابن سلام تحقيق محمود شاكر جـ١ ص ١٥٢ .

٢- انظر الأغانى (طبعة دار الكتب) جـ ٨ ص ٢٣٧ وما بعدها .

"هو عنترة بن شداد" وله لقب يقال له عنترة الفلحاء وذلك لتشقق شفتيه وأمه أمةٌ حبشية يقال لها زبيبة .. وقد كان شداد نفاه ثم اعترف به فألحق بنسبه .. وكان عنترة قبل أن يدعيه أبوه حرشت عليه امرأة أبيه وقالت إنه يراودني عن نفسي فغضب من ذلك شداد غضبا شديدا وضربه ضرباً مبرحا فوقعت عليه امرأة أبيه وكفته عنه فلما رأت ما به من الجراح بكت وكان اسمها سمية وقيل سهية .. وكان سبب ادعاء أبي عنترة إياه ، أن بعض أحياء العرب أغاروا على بني عبس فأصابوا منهم واستاقوا إبلاً فتبعهم العبسيون فلحقوهم فقاتلوهم عمامعهم وعنترة يومئذ فيهم ، فقال له أبوه : كر يا عنترة ، فقال عنترة : العبد لا يحسن الكر ، إنما يحسن الحلاب والصر ، فقال كر وأنت حر ، وقاتل يومئذ قتالاً حسناً فأعاده أبوه بعد ذلك وألحق بنسبه ، وقيل إن النبى صلى الله عليه وسلم أنشد قول عنترة :

ولقد أبيت علي الطوى وأظلــه حتى أنــال بــه كريـــم المأكــل

فقال عليه الصلاة والسلام : "ما وصف لى أعرابى قط فأحببت أن أراه إلا عنترة" وقيل لعنترة : أنت أشجع العرب وأشدها ؟ قال : لا قيل : فبماذا شاع لك هذا فى الناس قال : كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزماً وأحجم إذا رأيت الإحجام حزماً ، ولا أدخل إلا موضعاً أرى لى منه مخرجاً ، وكنت أعتمد الضعيف الجبان ، فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأثنى عليه فأقتله" ولقد يلاحظ مرة أخرى ، أن جانب العشق عند عنترة ، كان يأتي باعتباره ملمحاً من ملامح الفروسية أكثر من كونه ملمحاً تعريفيا مستقلاً كما هو الشأن فى شعراء آخرين كقيس بن الملوح أو عمر بن أبى ربيعة أو حتى إمرى القيس .

هذا التراث "التاريخى" هو الذي وقع بين يدي رواة القصص الشعبى فعبروا به الحاجز بين الواقع والأسطورة فى القصة التي يطلق عليها أحياناً "إلياذة العرب" والتى ظهر خلالها عنترة محارباً فى الجزيرة والحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال أفريقية والأندلس ويلتقى زمنيا بالحملات الصليبية فينازل أبطالها ويطاردهم ، ونمت فى هذا المناخ أيضا قصة الحب العفيف التي جمعته مع ابنة عمه عبلة ، والتي

وضعت لها الأجيال المختلفة نهايات عدة تحقق من خلالها ما يطمح إليه خيال المتلقى والمبدع الوسيط .

وقد امتدت فترة الرواة الشعبيين تلك نحو ألف عام ، إذا انطلقت بدايتها من عصر الفاطميين ، وغطت عصر المشافهة الكبير موازية لمثيلاتها فى ألف ليلة وليلة وقصص البطولات الفردية كالزير سالم وأبى زيد الهلالى وغيرها ، وأتيح خلال هذه الفترة لشخصية عنترة ولشعره المرور بدرجات من التناسخ الأسطورى والقصصى والشعرى .

وتلقى الشعر المعاصر مجمل هذا التراث لكى يعيد توظيفه من خلال تقنيات فنية اكتسبها الأدب العربى عبر اتصاله بالآداب الأوروبية الحديثة ، وأهمها تقنية "النص الدرامى" الذى يكون قابلاً لأن يؤول إلي "نص مسرحى" مشاهد ، أو أن يبقى نصاً درامياً مقروءا أو مسموعا ، وفى هذا الإطار حظي عنترة باهتمام يمتد زمانيا على مجمل الفترة المعاصرة إذ كتبت عنه أعمال شعرية تمتد من ١٩١٠ حتى سنة ١٩٩٥، وتمتد من حيث التنوع إذ كتب بعضها بالفرنسية على يد شعراء عرب ، وبعضها فى شكل الشعر المسرحى الملتزم بقواعد الوزن العروض الخليلى وبعضها في شكل الشعر المسرحي الحر ، وتنوعت كذلك الرؤية والآفاق وتوظيف هذا التراث العنترى في خدمة قضايا إنسانية أو اجتماعية أو سياسية معاصرة ، كما تراوحت كذلك الأدوات الفنية بين محاور التناسخ والتماسخ .

ولا شك أن مسرحية "عنترة" لأحمد شوقى هى أبرز الأعمال الشعرية التي ظهرت حول عنترة مع بداية المسرح الشعرى العربى ، وكانت قد سبقت بمسرحية عن عنترة كتبها سنة ١٩١٠ بالفرنسية الأديب اللبنانى شكرى غانم ، ومثلت على مسارح باريس ذاتها ولا شك أن شوقي الذي كان على صلة بالأدب الفرنسى قد بلغه نبأ هذا العمل الأدبى ، مشاهدة أو قراءة ، أو على الأقل سماعا به [٣] وذلك لا يقلل من ريادة عمل شوقى الذى استقبل التراث المتصل بعنترة تاريخيا أو أسطوريا ، وشكل التصور

٣- انظر : د. محمد مندور مسرحيات شوقى .

الهيكلى لعمله المسرحى على نحو يتميز به أيا كانت درجة الخلاف معه ، واختار نمط الصياغة الشعرية الملائم .

وعلى مستوى الهيكل فقد ظل "زمن الرواية" عند شوقى هو منتصف القرن الأول قبل الهجرة ، وظل "مكان الرواية" هو بادية نجد ممثلة فى أحياء عبس وعامر وما بينهما ، وهو هيكل ظل من ناحية الزمان والمكان يحافظ على مناخ القصة التاريخية ولا يمتد مع الروايات الأسطوية التالية لها ، وسوف يتحقق التنوع والتوسع من خلال الشخصيات والأحداث التى يتطابق جانب منها مع الواقع التاريخى وتختلف جوانب أخرى عنه ، فعبلة فى المسرحية يتنافس على حبها شابان آخران هما صخر وضرغام إلى جانب عنترة ابن عمها الذى تبادله الحب وتؤثره على من سواء ، رغم معارضة والدها مالك ، بل وتحريضه الآخرين على أن يأتوه برأس عنترة مهراً لعبلة ، وتزداد قناعة عبلة من خلال مواقف بطولة عنترة المتعددة على امتداد المسرحية ولا ترغب فى معارضة أبيها الذى يسعى فى قبوله خطبة صخر لها ، وهو سري من بني عامر تحبه فى الواقع صديقتها ناجية ولكنه لا يفكر إلا فى عبلة ، وتتآمر عبلة مع عنترة وناجية حتى ليلة زفافها إلى صخر ، فتحل محلها فى الهودج ناجية التي تحب صخرا، وتزف هي إلى عنترة الذى تحبه ، ظل شوقى إذن من حيث الهيكل فى إطار التصور التاريخى المكانى والزمانى وإن كان قد صاغ هذه النهاية في طريقة مزج المأساة بالملهاة – فيما يسمى بالتراجي – كوميدى لكي يمتع جمهور النظارة على عادة الثلث الأول من القرن العشرين .

أما البناء الشعرى للنص فلا شك أن شوقى واجه من خلاله موقفاً دقيقا وهو يختار اللغة الملائمة لشخصيات العصر الجاهلى وعلى نحو خاص لغة البطل الشاعر التي كانت تقتضي في بعض المواقف مزج جانب من شعره الحقيقى بالشعر المنسوج حوله والمحاكى لشخصية ، وتلك الدقة لم يواجهها شوقى فى أعمال مسرحية أخرى مثل قمبيز ومصرع كليوباترا وعلى بك الكبير والست هدى والبخيلة وواجهها بدرجات مختلفة في مجنون ليلى وأميرة الأندلس وفى هذا الإطار استطاع شوقي أن يعطي

الإحساس القوى بلغة العصر والشخصية وأن يقترب من بعض أسرار النسيج فى لغة عنترة ويحاول التداخل معها دون أن يترك إحساسا بخلخلة المعايشة أو اتساع الفجوة يقول على لسان عنترة في نهاية الفصل الثالث مخاطباً عبلة :

لم أنس ذكرك والجراح تسيل من	درعى وتصبغ أشقرى بالعندم
ولقد ذكرتك والرماح نواهـــــل	منى وبيض الهند تقطر من دمى
فمضيت أعتنق الرماح لأنهـــا	خطرت كأسمر قدك المتقـــوم
وودت تقبيل السيوف لأنهـــا	لمعت كبارق ثغرك المتبســـم

ولا يعنى هذا تيبس اللغة على لسان شوقى فقد كانت في بعض المواقف ، وعلى لسان عنترة .

مرحبا بـــك مرحبـــا بـــك	عـــش تمتـــع بشبابـــك (٤)

ومع أن شوقى أقام نسيجه الموسيقى في إطار بنية الالتزام الخليلية فقد استطاع أن يطوع إلى مدى بعيد صورة البحر الغنائية إلى حاجة الحوار الدامى ، وأن يفلت كذلك من رتابة الإيقاع الموحد الذى يغرى بهيمنة إيقاع موسيقى واحد على حدث درامى متغير ومتنوع . ومسرحية عنترة توجد بها مقاطع ليست قصيرة ، تساق على لسان البطل الواحد فى الموقف الواحد ، مثل المشهد الأول الذي يشغله عنترة وحده فيلقي أولاً عشرة أبيات من بحر الطويل تتكون من ثمانين تفعيلة ، يتبعها بخمسة أبيات من مجزوء الكامل تتكون من عشرين تفعيلة دون أى تدخل حوارى .

لكن ذلك يقابله تجزئة فى المشاهد الأخري للبيت الواحد حتي يشغل أحياناً أربعة مواقف ، ففى المنظر الثاني من الفصل الثانى يجئ المشهد الخامس كله وجزء من المشهد السادس وقد شغلت كلها ببيت واحد من مجزوء الكامل يتكون من أربع تفعيلات تدور بين مالك وعبلة على النحو التالي :

٤- أحمد شوقى : الأعمال الكاملة – المسرحيات ص ٩٢ ، الهيئة المصرية لكتاب سنة ١٩٨٤.

- **المشهد الخامس :**

مالك – عبل

عبلة – أبى ؟

مالك – من أين يا عبلة

- **المشهد السادس :**

(تدخل عبلة)

عبلة – من خبائيا

ويشيع هذا التكنيك عند شوقى مع الأبحر المختلفة ، فبيت من مخلع البسيط يقسم حواريا على النحو التالى :

عنترة : وأين كان الرجال ؟

عبلة : سلهم

عنترة : وكيف لم يسمعوا النداء ؟

وبيت من بحر الكامل يقسم حواريا إلى أربعة مواقف :

عبلة : فتى وممن الفتى ؟

ناجية : من عامر

عبلة : وما حداه نحو عبس ؟

ناجية : الهوى

وعلى هذا النحو يطوع شوقى كثيراً من البحور لمتطلبات الحوار ، حتى تلك الأبحر المضفورة مثل بحر الخفيف ، فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن الذى يتحول بيت واحد منه إلى ثلاث جمل حوارية مثل :

ناجية : عم صباحاً يا عامرى إلى أين ؟

صخر : إلى عبلة

ناجية : إيمكن ذاكا ؟

ومن خلال مقطع الصوت الواحد ذى النفس الطويل النسبى ، الذى يكون نحو عشرة أبيات ويتغير خلاله البحر (٥) ، وحواريات البيت الواحد الموزع يحدث لون من التعادل بين الغنائية والدرامية ، كان ملائما لمرحلة بداية المسرح الشعرى .

علي أن شوقي التفت من ناحية أخرى إلى إمكانيات التنوع الموسيقى فى عروض الخليل ، فكان الانتقال من بحر إلى بحر سواء من خلال الموقف الواحد كما أشرنا من خلال المواقف المتتالية المتنوعة ، والواقع أن الاختيار عند شوقي لم يقتصر فقط على تنويع البحور بل أفاد كذلك من تنوعيات الزحاف والعلل التى تعطى إيقاعات متعددة داخل البحر الواحد كما يحدث في بحور الرجز والكامل والبسيط علي سبيل المثال ، وعندما يرسم شوقى المشهد الثالث من الفصل الأول فيجعل صوت "الهاتف" يجئ على إيقاع مخلع البسيط .

- **الهاتف :**

الديك عند البيـــوت صاحـــا	ياحـــى عبس عموا صباحـــا
حى هـــلا يا رعـــاة هبـــوا	هـاتوا المواهي خذوا البطاحـــا
هلمنـــن يا راعيـــات عـــبس	الرعـــى والحلـــب والفلاحـــا

فتنبعث على إثر الصوت مظاهر الطرب والحركة وتتغنى الفتيات وتسعد عبلة وترسل التعبير عن سعادتها في "مونولوج" يجئ علي إيقاع "مجزوء الكامل" وقد استفاد إلى جانب قصر عدد التفعيلات من تحويرات زحاف "الإضمار" و "الوقص" فتتحول التفعيلة من متفاعلن إلى مستفعلن أو متفعلن وتبعث فى الأداء سرعة ومرحاً :

٥- انظر بالإضافة إلي ما ذكر من قبل ص ٣٤ .

وادى الصفا تجاوبــــت	وزقزقت عصافـــــره
وانتبهت خيامــــــــه	واستيقظت حظائـــره
نباتـــــــه ومـــاؤه	وظلفه وحافــــــره

وكذلك يجئ إيقاع الفتيات الأخريات على وزن "بحر المجتث" القصير الراقص "مستفعلن فاعلاتن" وكأنه يجسد الرقصة الجماعية أثناء الغناء :

ماء من الفجر أصفـــى	فردن صفا فصفــــا
واقعدن فاضربن دفـــا	وقمن فاضربن طــــارا
جئن الصفاء عــــذارى	امـــلأن منه الجــــرارا
ردن القراح الـــــزلالا	ردن الرحيق الحـــــلالا
فما سقى منذ ســــالا	كمثـــل عبـــس ديارا

ولسنا في حاجة إلى تأكيد ما يتركه "توشيح القافية" فى مثل المقطع السابق من أثر فى ترجمة الشكل الشعري للموقف المراد تصويره وتنمية الحدث من خلاله . إن عنصر البنية الموسيقية الملتزمة المتنوعة ، المقيدة الراقصة ، يضاف إلى عنصر البنية اللغوية الملائمة الطيعة ، إلى عنصر الهيكل المخطط في إطار مناخ زمانى ومكانى محددين ليجعل من صوت الأداء الشعري فى مسرحية شوقى تناسخاً ، يعيد إلقاء الضوء علي قطعة من التراث ، أو يعيد قليلاً توزيع ألحان قطعة موسيقية فى بنية تشكل في ذاتها حلقة واسطة بين مذاق المنبع والمصب ، ولا يكاد عنترة يخرج خلالها من إهابه القديم إلا من خلال لفتات عابرة يدعو فيها العرب إلى التوحد والالتفاف حول قائد فارس وتنحية سيطرة الأجانب من فوق أرضهم وهى لفتات كان لها تفسيرها السياسى المباشر وقت كتابة المسرحية .

يعود عنترة مرة أخرى إلى الظهور من خلال مسرحية شعرية لأحمد سويلم تحمل عنوان "الفارس" وقد صدرت سنة ١٩٩٥ وهى من الشعر الحر وستقف أمام بنية الهيكل والقالب الموسيقى والقالب اللغوي فى محاولة لرصد العمل على خريطة التناسخ أو التماسخ فى إطار الحوار المستمر بين المعاصرة والتراث وينطلق هيكل

العمل هنا ، من نقطة مغايرة بالقياس إلى العمل السابق ، إذ يعتمد مجمل التراث التاريخى والأسطوري ، بل ولعله يجنح إلى الجانب الأخير ، إذ يتخذ من فترة حكم العزيز بالله الفاطمى منطلقاً لمسرحيته ويختار منطلقة عبارة لويس شيخو التي تحكى تكليف يوسف بن إسماعيل شيخ الحكائين بإلهاء الناس عما يدور فى قصر العزيز ، من خلال رواية قصة عنترة . ومن هذا المنطلق تخصص المسرحية "المشهد الأول" الذي يحتل نحو ثلث العمل المسرحي ، كمشهد تبريري يدور فى قصر العزيز ويحاوره فيه المنجم المضحك والشاعر الجرئ المدافع عن المجاعة التي يتعرض لها الناس فى عصره والسنين العجاف التى طحنتهم والثورة التى تتهدد الحاكم ، ثم ينتهي الأمر باقتراح إلهاء الناس برواية قصة عنترة علي يد شيخ الحكائين ، ويصور المشهد الثانى تجمع الناس لسماع الحكاية وقد دعاهم المنادون من كل مكان لسماعها ثم يتحاورون مع الحاكى ، وينتهون إلى الرضا باقتراح أن يمثلوا جميعا حكاية عنترة ويحسون أثناء التمثيل أنهم يتنفسون مشكلاتهم ويتعطشون للبطولة والحرية، مما يزيد من قلق الخليفة الذى يتابع تطور المشاهد ، ويقترح أن يقوم هو بتمثيل دور الملك فى الحكاية حتى يكبح من جماح التطلعات وخلال ذلك تتطور حكاية عنترة على النحو المشهور من إبراز البطولات وحب عبلة وظهور المنافسين له عليها من سراة العرب وأشهرهم عمارة بن زياد الذى يجئ خاطبا لعبلة بماله وفروسيته ، وعندما يتصدي له عنترة ، يرضى بالدخول معه فى مبارزة فيصرعه عنترة دون أن يقتله ، فيذكره عمارة بغناه وأنه كان على استعداد لأن يقدم مهراً لعبلة ألفا من النوق العصافير فيقبل عنترة التحدى الإضافي ويرحل إلي بلاد الأكاسرة حيث لا توجد النوق إلا هناك ، وتتعلق به فى غيبتة أحلام الجموع وتكثر التكهنات والشائعات ، وتتصارع أحلام القوة فى كبت تطلعات الناس ، وأحلام الناس فى قهر السيوف الظالمة .

وبنية الهيكل على هذا النحو تحدث خلخلة فى مربع الزمان والمكان والبداية والنهاية ، كما تسقط الحائط الماثل بين الراوي والنظارة وبين التاريخ والأسطورة وتتحول المسرحية من خلالها إلى لون من محاكاة المحاكاة ، وطبيعى أن تشكيل الهيكل يدخل فى إطار التخطيط الموضوعى الذى يرسمه مؤلف المسرحية الشعرية

قبل الشروع في بنائها ، ولعل تلك واحدة من النقاط الرئيسية التي تخلتف فيها المسرحية الشعرية عن القصيدة الغنائية ، وتختلف فيها من ثم مؤهلات الشاعر المسرحي عن الشاعر الغنائى ، فلا يصير العبور من أحد الميدانين إلى الآخر عبورا حتميا ، بل ولا حتى عبوراً سهلاً ، وإن كان عبورا واردا فى كثير من الأحيان وغيابه فى الوقت ذاته لا يعد سمة سلب في الشاعر المسرحى أو الغنائى .

إن المشهد الأول الذي اتخذ من عصر العزيز منطلقا له ، اعتمد فيه المؤلف على رواية أوردها الأب لويس شيخو فى الجزء السادس من كتابه "شعراء النصرانية فى الجاهلية" والواقع أن الكتاب يكاد يمثل المرجع الأول للمسرحية كلها ، فهو كتاب أورد كل شعر نسب إلى عنترة ، سواء صحت نسبته أو كان من إضافة الرواة وقد أشار المؤلف نفسه إلى ذلك إذ يقول : "وقد عثرنا فى كثير من الكتب على أبيات منسوبة إلى عنترة لم تدخل فيما رواه الأصمعى وأبو عمرو بن العلاء والمفضل وأبو سعيد السكرى من شعره فجمعنا كل ما وجدناه من هذا القبيل صحيحاً أو مصنوعاً وهو الذي ذكر الروايات" (٦) الخاصة بعمارة بن زيادة وخطبته لعبلة (٧) وكذلك خروج عنترة لطلب النياق فى العراق (٨) وهي روايات اعتمدت عليها المسرحية فى بناء شخصياتها وأحداثها كما أعتمدت كذلك كما أشرنا على رواية شيخو لبدء كتابة قصة عنترة الأسطورية في العصر الفاطمى على يد رجل "من أفاضل الرواة يقال له الشيخ يوسف بن إسماعيل وكان يتصل بباب العزيز فى القاهرة ، فاتفق أن حدثت ريبة في دار العزيز ولهجت الناس بها فى المنازل والأسواق فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث ، فأخذ يكتب قصة لعنترة ويوزعها على الناس فأعجبوا بها واشتغلوا عما سواها ومن تلطفه فى الحيلة أنه قسمها إلى اثنين وسبعين كتابا والتزم فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند

٦- شعراء النصرانية فى الجاهلية ، لويس شيخو ، مكتبة الآداب ، جـ ٦ ، ص ٨١٦ .

٧- السابق ص ص ٨٠٤ ، ٨٢٥ .

٨- السابق ص ٨٤٤ .

معظم الأمر الذى يشتاق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذى يليه" (٩) .

ويبدو أن المؤلف الدرامى التقط عبارة "ريبة في دار العزيز" فحولها - دون مزيد من التعمق والتأهب إلى "مجاعة فى عصر العزيز" دفعت الناس إلى التذمر وعبر عنها صوت الشاعر فى مخاطبة الخليفة : "أنت الحاكم والسلطان ومن حق رعاياك عليك أن يتوفر لهم الرزق العادل كما ظل سنينا موفوراً .. يتساءل كل الناس على طول الوادى عن أسباب القحط وكيف لمن يتولى الأمر .. ألا يشعر بشعور الفقراء .. كيف له لم يفطن من زمن لجفاف النهر ولم يحسب لليوم حسابه" وعلى هذا الأساس شيد "الحدث النواة" الذى دفع إلى التذمر وأوجد الحاجة إلى الإلهاء السياسى عن طريق القصص وغذى هذا التصور من خلال حوار فى مجلس العزيز يتولى فيه جانب المجاملة والنفاق المنجم ، على حين يتولى الشاعر الكشف عن تذمر الناس من الفقر والظلم وعسف الحاكم وقسوة الحاشية والحقيقة أن الرصد التاريخي لعصر العزيز يقول عكس ذلك فالعصر كان عصر رخاء والحاكم كان مقربا إلى الناس ، كتب ابن تغرى بردى عن عصر العزيز(١٠) . "وفي أيامه بني قصر البحر بالقاهرة الذي لم يكن مثله لا في الشرق ولا فى الغرب ، وقصر الذهب وجامع القرافة ، قال المسبحى ، وكان العزيز أسمر أصهب الشعر، بعيد ما بين المنكبين حسن الخلق قريبا من الناس لا يؤثر سفك الدماء .. وكان أديبا فاضلا ولم يسجل التاريخ فى سنوات حكمه التي بلغت نحو عشرين عاما وبدأها وهو شاب فى العشرين وأنهاها موته فى الثانية والأربعين ، لم يسجل التاريخ خلالها قحطا ولا مجاعة بل إن غلات مصر كان يحمل منها الكثير إلى الشام فى عصره كما يسجل المؤرخون (١١) ، لكن كانت هناك ألوان من الإشاعات والحوار في عصره تتصل بمشاكل أخرى مثل ادعاءات الفاطميين الدينية ومدى قبول المصرين لها أو رفضهم إياها ، وقد كان المصريون لا يقبلون مثلاً

٩- السابق ٨٨٢ .

١٠- النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة ، طبعة دار الكتب جـ ٤ ص ١١٣ وما بعدها

١١- السابق ص ١٢٠ .

ادعاء الفاطميين بأنهم من سلالة بنى هاشم ، وقد وجد العزيز ذات مرة رقعة على المنبر يوم الجمعة فإذا فيها :

إنا سمعنا نسبـا منكـــرا	يتلى على المنبر فى الجامع
وإن انساب بني هاشـــــم	يقصر عنها طمع الطامــــع

وكان الإشاعات من حاشية الخليفة تتحدث عن أخبار النجوم له بالمغيبات وقدرته على معرفة الخارجين أو غير الموالين فسخر منه المصريون ببطاقة كتبوها وتركوها على المنبر وآخرها :

إن كنت أعطيت علم غيـــب	فقــل لنا كاتـــب البطاقــــة

وتلك فى ذاتها جوانب كانت تصلح منطلقا لبنية مسرحية تستغل الروح المصرية فى التلميح والتورية وإشاعة النكت والتخفى وتأويل ما يمكن أن يكون فى عصر العزيز.

و الوقوف أمام "قصر العزيز" ومقابلة خيال المؤلف بحقائق العصر ليس لونا من العنت ، وإنما تذكرة بمتطلبات مرحلة الإعداد الواعى لهيكل العمل الدرامى ، وهي مرحلة تختلف قليلا عن التأهب للقصيدة الغنائية كما أشرنا ولقد يدخل فى هذا الإطار المفارقة فى طبيعة الدور الذى أسند إلى المنجم والشاعر هنا فى هذه المرحلة التمهيدية، فالمنجم هو الذى يبدو مجاملاً مداهنا ، والشاعر يبدو جريئا ناقدا مبصرا بالعواقب الوخيمة . والتقاليد المسرحية والواقعية تسند عادة دور التبصير والتحذير إلى طبيعة المنجم الذى يستطيع منذ عصر أوديب أن يحذر الملك من ابنه الذى سوف يقتله، ويبقي الشاعر جليسا أنيسا مجاملاً .

والمفارقة مرة أخرى بين الشعر الموضوعى والحقائق الموضوعية ، تتمثل فى بعض المشاهد التى تدور فى عصر عنترة ، وتفلت منها بعض الأرقام التاريخية ففي بداية المشهد الرابع يجلس والد عبلة مالك بن قراد مع بعض خاصته يشربون ويتسامرون حول الشعر فيفضل بعضهم امرأ القيس فيرد عليه الآخر :

"الحق معك ، ولكنك والله تنسى حكمة شعر زهير ، وخمريات الأعشى وعذوبة طرفة ، فيرد مالك : "إنك تذكر أعظم شعراء العرب ، هل لك أن تسمعنى شيئا منهم؟": ويبدأ بعد هذا إنشاد مقاطع من شعر هؤلاء وتأتي المفارقة عندما نعلم أن عنترة مات سنة ٦٠٠م ، وأن الأعشى مات بعده بنحو ثلاثين عاماً سنة ٦٢٩م (٧هـ) وزهير بن أبي سلمى مات بعده كذلك بنحو عشرة أعوام سنة ٦٠٩م وإذا تصورنا أن هذا الحوار جرى بالقطع فى شباب عنترة أيام الصراع على حب عبلة أي قبل وفاته بنحو أربعين عاما فسوف نجد الأعشى فى هذه الفترة طفلاً يحبو وزهيرا صبيا يلعب، وليسا من أعظم شعراء العرب ! .

إن هذه الفجوات عندما تدخل في البنية الرئيسية تحدث خلخلة في تماسكها ولا تصير علاقة التراث بالمعاصرة تناسخاً تتدفق خلاله الدماء وإنما تصير تماسخا تتبادل فيه الصور التشويه والمحو .

إن تأمل البنية اللغوية والإيقاعية في مسرحية الفارس لأحمد سويلم يظهر إلى أى حد نحتاج ونحن نقيم جسور التواصل والتناسخ والاستلهام بين التراث والمعاصرة إلى قدر أكبر من الطاقة والتأهب ، ويزداد الأمر حساسية كما أشرنا من قبل عندما تكون "المحاكاة" دائرة فى إطار شعري ، كما هو الشأن مع عنترة وعندما تستلزم الدقة الفنية أن يكون جانب من المحاكاة لغويا وإيقاعيا .

فى المشهد الأول ينسج شاعر العزيز له قصيدة مديح تأتى على بحر البسيط ويجئ فيها ..

أكرم بفضل العزيز المطعم الكاسى ... لولاه ما أشرق الوادى على الناس
أسرتنى بالندى ،إن الندي قفـــص ... من الحديد به فجرت إحســـــاسى

ولابد أن يذكر الشطر الأول قارىء الشعر القديم بعبارة مماثلة قادت الحطيئة إلى المحاكمة أمام عمر بن الخطاب بتهمة الهجاء عندما هجا الزبرقان بن بدر بقوله :

دع المكارم لا ترحل لبغيتهـــــا ... وأقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

وعندما تستقدم المسرحية أبياتا من شعر عنترة على لسانه فإن مزجها بأبيات أخرى ذات إيقاع موسيقى مختلف يخرج الأذن عن مناخ اللحظة العتيقة ، يجئ في المشهد الثاني على لسان عنترة :

وإنى لأحمى الجار من كل ذلـــة	وأفرح بالضيف المقيـــم وأبهـــج
وأحمى حمى قومى على طول مدتى	إلى أن يرونى فى اللفائـــف أدرج
وأما لون سوادى .. فهذا قـــدرى	وهو لدى .. أنصع من قلبك يابن زياد

إن قضية التعبير فى هذا اللون من الأعمال التي تمتزج فيها النغمة القديمة بالنغمة المعاصرة ، تتعرض أحيانا من خلال إرادة خلع الحاضر على الماضى إلى وضع عبارات معاصرة على ألسنة شخصيات قديمة مثل :

ولكن نجتذب الرأي العام إلي جانبنا
يقلن إنك تمنح بمناسبة الأعيـــاد
مكافأة فى الشهر القـــادم

أو مثل العبارة التي تفتتح بها المسرحية :

بالعين بالقلـــب

نفديك يا محبوب

وهو تلوين إذا لم يتم أخذ زمامه والسيطرة عليه بحيث يمثل نغمة سخرية مقصودة أو مزجا يراد من ورائه بناء نمط خاص ، فإنه يعرض فكرة "الإحكام" إلى خلخلة رئيسية .

وكثيرة هى جوانب "الإحكام" التى تتطلب لغة المسرح الشعرى على نحو خاص مراعاتها ، حتى تجمع العبارة بين دقة الإعداد المسرحى وشفافية الأداء الشعرى ، وحتى لا ترد على لسان شيبوب مثلا عبارة مثل :

إنك يا بن زيادة قد جئت الدنيا

من غيرمناسبة (!!)

أما عنترة وأمثاله

فقد جاء من أجل البشر

وحتى لا تمتد غيبة الأحكام ، إلى غيبة الصحة اللغوية ، مثل "لكن التفكير بها يشغل هذه الأيام من يتولوا أمر الدولة" أو ركاكة البنية مثل :

فهذا العبد الأسود مشكوك فى نسبه

وسيده شـــداد .. لا يعترف بـــه

ولا يلحقـــــــه بنسبـــــــه

وإذا قيست تجربة الأداء الموسيقى بما يملكه هنا نظريا من "حرية" الحركة بتجربة الأداء المقابلة في الشعر ذى النمط التقليدى ، فإنه لابد أن يعاد النظر فى مدى الانحدار الموسيقى الذى يؤدى إليه هذا القدر الهائل من الانحراف على درجات الزحافات والعلل المسموح بها أوغير المسموح والتى تؤدي فى كثير من الأحيان إلى إزهاق كل حس موسيقى فى التعبير وإلى اللجوء إلى المط والحشو وخاصة فى بحر كبحر "الخبب" الذي يتحول مع كثرة الضرورات إلى نثر يفقد مشروعية تجزئته على سطور متفاوتة .

إن القضية عندما تتم العودة إلى بدايتها تلفت أعيننا إلى دقة الحركة والمواهبة والتأهب ، التى ينبغى أن تتوافر ونحن نفتح نفوسنا لصفحة من التراث لاستيعابها وتمثلها وإعادة أدائها حتى يؤدي الفن جانبا من دوره الخالد ، وهوإعادة ضخ الدماء النقية وتأكيد معنى التواصل ، ولا يتوقف دوره على إنتاج كلام يكون مجرد تكرار لكلام أى أن نهدف إلى أن تكون المحاكاة محاكاة للجواهر ، لا للأعراض، وأن يكون صنيعنا الفنى فى نهاية المطاف إذا صح التعبير تناسخا لا تماسخا .

* * *

الإسلام والعروبة

في شعر محمد حسن فقي

ربما كان التساؤل النقدي الذى ينبغى أن يطرح فى بداية دراسة مماثلة ، تطمح لنفسها أن تصنف فى عداد الدراسات الأدبية والنقدية قبل كل شئ ، هو : إلى أى حد يمكن الدخول إلى دراسة الفن الشعرى من خلال موضوعاته مع أن الشعر "شكل فنى" بالدرجة الأولى ، وأليس من الممكن أن يحدث اللبس بين قيمة "الموضوع" وقيمة "الشكل" الذى يعالجه ، بمعنى أن تعد قصيدة ما "عظيمة" لأنها اتخذت من موضوع "عظيم" مثل الإسلام أو نزعة العروبة القومية مادة لها ، أو أن تعد قصيدة ما "هينة الشأن" لأنها اتخذت من موضوعات الحياة اليومية البسيطة ، أو حتى التافهة ، مادة لها ؟ وهو تساؤل لا ينبغى إغفاله من عدة زوايا :

فهو يذكر أولا بقاعدة رئيسية من قواعد فن القول ، بل من قواعد الفن عامة في العصرالحديث وهى تلك التي تؤكد أن السؤال الذي ينبغى أن نطرحه فى مواجهة الإنتاج الأدبى والفنى ينبغى أن يبدأ بكلمة "كيف" ؟ لا بكلمة "ماذا؟" أى أن القيمة الفنية لا تكمن فى : ماذا قال الشاعر؟ ، ولكن تكمن في : كيف قال الشاعر ما قال ؟ ويذكر ذلك التساول ثانيا ، بالقيم الراسخة التي أرساها أسلافنا العظام من نقدة الأدب العربي الأوائل حين بحثوا عن الشكل الفنى الجيد ، فاحتفوا به حتى ولو كان قائله ممن ينتمون إلى عصر الوثنية والجهالة ، كما كان شأنهم مع الشعراء الجاهليين الذين مثل احتفاء النقاد المسلمين بهم ، ومعظمهم من جلة العلماء ، ظاهرة فنية ناضجة ومبكرة ، لم تستطع الآداب الأوروبية أن تخطوها إلا فى القرن السابع عشر، حين كسرت صرامة التعاليم الكنسية فى دراسة الآداب واقتربت من النصوص الإغريقية الوثنية ، وكان النقاد المسلمون قد سبقوهم إلي ذلك بأكثر من ألف عام .

إن وجه القضية الآخر ، هو أنه إذا كان "الشكل" الفنى هو مدخل التقويم الذى اهتدى إليه القدماء وأكده المحدثون ، فإن "شرف الموضوع" يحتل كذلك جانبا مهما وخاصة على مستوى رصيد الجماعة التي تتلقاه ومقدار ما يثيره فى وجدانها ،

ومقدار ما تتوقعه من معالجة فنون قريبة إلى نفوس الناس - كفن الشعر - لهموم الجماعة بوسيلة فنية تسمو وترقى بها من خلال إحكام الانتقاء والتنسيق والوقوع على العناصر الثابتة الخالدة ، والابتعاد عن العناصر المتغيرة الزائلة وهى قدرات تعود بشرف "الموضوع" مرة أخري إلي فنية الشكل ، وتذكرنا بقول الجاحظ القديم المتجدد: "المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى والبدوى والحضرى وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" .

وهذا القول الأخير يقترب بنا كثيرا من المادة الشعرية التي بين أيدينا للشاعر محمد حسن فقى فى مجال "الإسلام والعروبة" وهما مجالان ربما يكون شيوع القول فيهما لدى كثير من الشعراء سببا فى صعوبة الإجادة والتميز ، علي عكس ما نتوقعه للوهلة الأولى فكثير من الفروع المتصلة بهذين المجالين - وربما بالمجال الإسلامي خاصة - مثل المديح النبوي ، وذكريات التاريخ الإسلامي والوقوف بالأماكن المقدسة، وإظهار الندم وإبداء الضراعة ، كثير من هذه الموضوعات قد شبعت قولا على مر العصور ، وأصبح وجدان المتلقى تبعا لذلك ، يفتش فيما يسمع أو يقرأ عن مذاق جديد ، يبتعد بالشاعر عن مظنه التكرار والتقليد ويفرق بين النظّامين - وبعضهم يقدم للعقل فوائد جمة - وبين الشعراء الذين يروون القلوب ويحلقون بالأرواح .

ولهذا فإن من السمات الإيجابية الأولى للمادة الشعرية المتصلة بالمجال الإسلامى عند محمد حسن فقى ، سمة تذويب الفوارق بين الروح الشعرية والروح الدينية ، وتحويلهما إلى أفق واحد ، لا يستطيع أن يحلق فيه بجناحين حرين ، إلا من يتمتع بهذه الطاقة المشعة الشفافة ، ومن هذا المنطلق تم تكوين صورة "الشاعر" فى "رحاب" هذا العالم السامى ، فهو واحد من الصفوة القلائل الذين يتاح لهم المثول فى الملأ الأعلي ، فى مناخ يتغشاه العطر والنور ويفيض عليه جلال التجلى وتتبدى به الآلاء ، ولا تستطيع اللغة العادية أن تصفه ولا البصر المحدود أن يتحدث عنه ، وإنما تصفو من اللغة لغة خاصة ، تفلت من قيود التعبير ، وتستعين بإيحاءات التصوير ، وتخرج

عن ضيق المحدودية ولكنها لا تقع فى محظور التحديد . وتلك منطقة يلتقى فيها الصفاء الشعرى والصفاء الدينى :

في رحاب الملأ الأعلى تغَشّى الوجود عطر ونور
وتجلّى سبحانه ، فإذا الكون جلال بنوره وحبور
وجثا الكل ساجدا يلثم الأرض فهذا حظ له موفور

* * *

ورأيت الأملاك تهفو إلى الله وتغضى من السنا العبقرى
وسمعت اللحن السماوي يشدو بالتسابيح من فم علوى
وتطلعت لحظة ثم أغضيت وقد راعنى جلال العلى
فأنا المنتمي إلى العالم الفانى أرانى فى عالم سرمدى

إن هذا التقابل بين العالم "الفانى" وبين العالم "السرمدى" هو الذى يمثل الجسر الفاصل والقابل للعبور فى وقت واحد ، بين عالم اللغة العادية وعالم اللغة الشعرية وفي الوقت نفسه بين عالم "الحس العادى" وعالم "الصفاء الروحى" وقليلون هم الذين يستطيعون العبور من أحد العالمين إلى الآخر على المستوى الفني أو المستوي الروحى، وأقل منهم من يستطيعون العبور على المحورين معا فى وقت واحد، فيمزجون بين العالمين فى عالم واحد .

إن "الشاعر" بعد تردد لحظة العبور الأولى واستقراره فى رحاب "الملأ الأعلى" يعود إلى رسم نقطه الضوء الشاعرية وقد احتلت مكانا شديد الحفاوة بين معاشر الأصفياء :

ثم قال الإله للمعشر الساجد هبوا فإنكم أوليائي
وأرى بينكم نجيا من الإنس تقبلت أن يجوب سمائى
حملته الأحلام حتى أقامته مقام الملائك الأصفياء

أنا من قـادها إليـه وأوصـاهـا	بهـدا السـمـو والإسـراء
فـهـو روح شـفت فلم تـر إلا	عـيـشـهـا فى ترفع وصـفـاء
وسـيلقى هنا الكرامـة مـا ظل	فـإنى الحـفى بالشـعـراء

إن هذا التصور الفني الذى يسمو بمصادر القبس الشعرى ، هو الخطوة الأولى من خطوات المزج بين "الشكل" و "المضمون" فى بنية الشعر الدينى الراقى . ولهذا حرص الشاعر – عامدا أو غير عامد – على تأكيد هذا المزج فى أكثر من قصيدة من ديوانه فبينما حملت القصيدة التي اقتبسنا بعض أبياتها عنوان "الله والشاعر" وقد وردت فى المجلد الأول من الأعمال الكاملة للشاعر ، حملت قصيدة أخري فى نفس المجلد ، عنوان "الشاعر .. في رحاب الله" وجاءت بنيتها على هذا النمط القصصى الذى يميل إليه الشاعر ، وجسدت صورة من صور "الرحلة إلي العالم الآخر" وهو صور شائعة في ديوان الشاعر محمد حسن فقى ، لقد رحل الشاعر فى هذه الصورة نادما تائبا إلي الملكوت الأعلى ، وحملته أجنحة الصفاء فأفضت به إلى ذرى لم يجئها من قبله بشر سوى الأملاك والمرسلين وثارت التساؤلات فى ذلك "الملأ" عن سر ذلك العبور :

واستمع الله إلى قولهم	وأبصر الشاعر يذرى الدمـوع
فغمر الكون سنا نـوره	وعمت الهيبة كل ربـوع
قال لهم سبحانه : إننى	من شاء للشاعر هذا الطلـوع
لو لم أشأه لثوي قابعـا	فى أرضه تلهث منه الضلـوع
لكنه كان على إثمـه	يهفو إلى الطهر وينوى الرجـوع
وكنت فى أحلك أوقاتـه	أضئ فى جنبيه بعض الشموع

فالشموع التى تضاء في جنبي الشاعر هى من الله ، وطلوع الشاعر فى هذه الآفاق السامية جزء من الإرادة العلية ، "والشعر من نفس الرحمن مقتبس" كما كان يقول شعراء الديوان ، وهذا التوحد بين المذاقين الشعرى والروحى ، هو الذى يعطى للشعر الديني هنا طابعا فنيا راقيا .

إن الأدوات الفنية التى يسيطر عليها الشاعر تجعل من "التأملات" الروحية مادة شعرية خصبة ، فالشاعر لا يغمس قلمه فى مداد المتأمل النثرى ، ولكنه يغمسه فى مداد المتأمل الشعرى ، والفرق بين المدادين أن أولهما قد يقود إلى استجلاء العظمة من ناحية الإحكام المنطقى العقلى للظواهر الكونية ، على حين يقود المداد الثانى إلى أن يصبح المتأمل نفسه جزءا من هذه الظواهر الكونية تذوب الفوارق بينه وبينها وتسقط حواجز الإشارات واللغات ومن ثم يتسع المدى ويتمكن الشاعر من الوصول إلى آماد يعجز عنا المنطقى والناثر ، ويمكن أن نرصد لونين بارزين من هذه التأملات فى شعر محمد حسن فقى :

أولهما يتصل بالتأمل الخارجى الذى تتم من خلال المناجاة بين النفس الحائرة وظواهر الطبيعة ، وهى مناجاة ترتكز على منطلق دينى لأنها تبحث عن "النور" ومن ثم فهى تقف أمام نجوم الليل المضيئة لكي تسائلها إن كان نجم منها يستطيع أن يبدد ظلمة ليل المتأمل المتبتل الذى تراكمت الظلمات على فؤاده وعقله وتراكم الإحساس لديه بالاغتراب والاستيحاش ، وهو يقف أمام روض الطبيعة بمظاهر الخصب والحياة المتفجرة فيه ليرى إن كان يستطيع أن يلتمس لجدب النفس دواء !

قلت للروض والطبيعة تكسوه ... برودا ترف حسنا وطيبا
عبقرى الألحان يشدو بها الطير ... غناء عذبا ودمعا صبيبا

وخرير الغدير ، ما أروع الفتنة ... فيه نجوى وهمسا حبيبا
وعبير الورود ما أطيب النفح ... وما أسعد النهى والقلوبا
والربيع المخضر ما أنضر الوشى ... وما أجمل الرداء القشيبا
قلت للروض : هل تعيد إلى الغبطة ... قلبا يا روض عاش كئيبا
إن شدو الطيور والألق الضاحى ... والماء سلسلا والطيوبا
إن هذى الآلاء لن تسعد النفس ... ولن تطفئ الجوى واللهيبا

إن نفسا ترى الجديب خصيبــــا   هى نفس ترى الخـصـيب جـديبـا

وهى نفس تضيق بالحســــــــن   والمتعـة مـا دام نحسـهـا مكتوبـا

إن هذه التأملات التى تعيد الوقوف أمام العاصف المدمر ، والشاطئ الحزين ، والبلبل المغرد ، تنتهى بالوقوف أمام الشمس التى تضئ الأكوان تطلب منها حسوة من الضوء لإنارة النفس الحائرة :

إيه يا شـمسى قـد أنرت الدياجـير   فـهــلا أنرت ديجــور نفـســــى

إن فى قـاعـهـا جـيـوشـا من الظلمـة   يـعـيـى انكســارهـا ألف شــمس

هي نبع من الطبيـعـة فـيـــاض   ولكن مـــا فـــاض إلا بكأســـى

إن مفردات هذا التأمل الخارجى تمتد في كثير من قصائد محمد حسن فقى وتشكل إحدى اللبنات الأساسية للتأمل الشعرى والبنية الشعرية فى شعره الإسلامى.

أما اللون الثاني من التأملات في شعره فيتحقق من خلال ما يمكن أن يطلق عليه "المناجاة الداخلية" وهي فن يمتلك منه الشاعر رصيدا طيبا ، ويقترب به من مناطق الاعتراف والتطهير . مما يخلع نبرة الصدق الفني على العمل الشعري ويساعد على التخفف من ثقل الجسد . تمهيدا للتحليق فى الآفاق الروحانية وقد تستقل عند محمد حسن فقى قصيدة المناجاة الداخلية ، وقد تجئ لقطة المناجاة مدخلاً لتهيئة النفس يتم بعده الانتقال إلي "غرض" آخر . ولكنها تهيئة تخلع ظلها على الموضوعات المثارة بعدها ، فتخرجها من إهاب النثرية أو التاريخية أو السردية وتخلع عليها ثوب التأملات الروحية ، يقول فى مقدمة قصيدته "نفحات من طيبة" :

أتيت بقلــــب جامـــح متقلـــب   إليك ، لعلى أن أنال لـــــه العفـــوا

وقلت له يا قلب : إنـــــك خـاســـر   فما الربح عند الراشدين سوى التقوى

ألست ترى الشيب النصيع بهامـتى   نذيراً – إذا لم تترك الغي – بالبلــوى

أرحني فـقـد أمـسـيت شلوا ممزقـــا   من الإثم ما أقسى الذى يطعن الشلوا

ولكنه استعصى فقلت له : اتئد … فإنى سأرفو الفتق من خافقى رفوا

إذا كنت لا تقوي علي الرشد مؤثرا … هواك ، فإنى – إن تحديتنى – أقوى

سنمضى معا منذ العشية للذى … إذا أمه الصادى إلى عذبه أروى

هناك القلوب الغلف يعمرها السنا … بلألائه الهادئ ، فيملؤها شجوا

فقال إلي أين المسير ؟ إننى … أحس بأنى الطير يقتحم الجوأ

وإني من الإحساس هذا لخائف … فَأَفْتِ ، فقد تشقى وقد تسعد الفتوى

فقلت له : لا تخش منه فإنه … بشير بما تهواه منه وما أهوى

سنغدو إلي الربع المنيف ونستوى … بأكنافه فى صبوة بالهدى نشوى

هنا الربع ، ربع المصطفى بعد مكة … بأقداسه الكبرى فجل الذى سوى

إن هذه المناجاة الداخلية التي تجئ تهيئة للنفس للحديث عن "طيبة" والوقوف بربوعها ، تشكل فى ذاتها هدفا شعريا وروحيا ، ولهذا فلم يكن من المستغرب أن تمتد المقدمة لتشغل حيزا مماثلا لحيز "القصيدة الأم" ذاتها ، فتبلغ أبيات هذه القصيدة اثنين وأربعين بيتا ، تحتل المقدمة منها واحدا وعشرين ، وهي لا توحي مع ذلك بالإحساس بأي قدر من التزيد أو الافتعال ، لأنها تحقق فى الواقع هدفا رئيسيا للشعر الدينى الراقى ، وهو صهر التأملين الروحى والشعرى في بوتقه المناجاة الداخلية أو الخارجية .

غير أنه لابد من الإشارة هنا إلى أن هذا النفس الشعرى الذى يتحقق فى المناجاة، تخف حدة كثافته كثيرا عندما تتحول "المناجاة" إلى تأملات فكرية عقلية تجنح بها نحو شواطئ النثر ، وتبتعد بها عن مناخ التألق العاطفي الشعرى ، ومن نماذج ذلك ما جاء في مطلع قصيدة "يوم بدر" :

تفكرت فى يومى فأطرقت ساهما … حزينا ، فيومى ما أعز ولا أجدى

وما اليوم إلا نحن فى كل حقبة … من الدهر إن هزلاً أذل وإن جداً

أرانا به في محنة مستبدة	تواصل من أردى وتقطع من أسدى
مرازئنا منا .. ونعلم أنها	كذاك ، ولكن لا نريد لها صدا
شغلنا بنا لا بالعدو فما نري	عدوا لنا يستأهل العزم والحقدا

ومع ما تحمله أبيات المناجاة هنا من "أفكار سديدة" فإنها تبتعد قليلا عن مناخ المناجاة الشعرية التى افتتحت بها قصيدة "نفحات من طيبة" .

من السمات الفنية فى شعر محمد حسن فقى الدينى سمة التجنيح بالخيال والالتفاف حول ما يمكن أن يسمى باداب الدار الآخرة ، وهو أدب له جذور شديدة العمق فى التراث الإسلامى وله شواهد فى الأدب العربي فى عصور الإسلام الأولى كانت ذات تأثير كبير على الآداب العالمية فى العصور الوسطي ، ولقد قدمت الآيات القرآنية الكريمة التى تتحدث عن مواقف البعث والحساب النماذج الناصعة الأولى لهذا الأداء البيانى المعجز الذى يقرب إلى العقول والنفوس والقلوب هذه الصور المهيبة لعالم ما وراء الغيب .

وتضمنت هذه الآيات تفاصيل المشاهد الدقيقة والجلية علي نحو ما جاء فى سورة الزمر فى قوله تعالى :

"ونفخ فى الصور فصعق من فى السموات ومن فى الأرض إلا ما شاء الله ثم نفخ فيه أخرى فإذا هم قيام ينظرون ، وأشرقت الأرض بنور ربها ووضع الكتب وجئ بالنبيين والشهداء وقضى بينهم بالحق وهم لا يظلمون ، ووفيت كل نفس ما عملت وهو أعلم بما يفعلون ، وسيق الذين كفروا إلي جهنم زمرا حتى إذا جاء وها فتحت أبوابها وقال لهم خزنتها ألم يأتكم رسل منكم يتلون عليكم آيات ربكم وينذرنكم لقاء يومكم هذا ، قالوا بلى ولكن حقت كلمة العذاب على الكافرين قيل ادخلوا أبواب جهنم خالدين فيها فبئس مثوي المتكبرين ، وسيق الذين اتقوا ربهم إلي الجنة زمرا حتى إذا جاءوها وفتحت أبوابها وقال لهم خزنتها : سلام عليكم طبتم فادخلوها خالدين ، وقالوا: الحمد لله الذي صدقنا وعده وأورثنا الأرض نتبوأ من الجنة حيث نشاء فنعم

أجر العاملين) إن هذا النهج التصويرى لمواقف الدار الآخرة هو الذي تم احتذاؤه فى روائع الأعمال الإسلامية ، مثل أحاديث الإسراء والمعراج وما اشتملت عليه من تفصيلات تجسدت من خلالها المعنويات في مجالى الخير والشر تجسيدا يقربها إلى النفوس فيملأها رغبا أو رهبا ، ولا شك أن القصاصين والوعاظ فى القرون الأولى واصلوا تقريب هذه المعاني إلى مستمعيهم بما يتناسب مع ذوق كل عصر وطبيعة كل مصر ، وأن ذلك في مجمله هو الذى ساعد القرن الخامس الهجرى على أن يشهد عملين أدبيين كبيرين في مجال الرحلة إلي عالم الغيب وهما "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى و "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسى ، ولقد أصبح ثابتا الآن لدى دراسي الآداب المقارنة أن الأدب العربى بهر الآداب الأخرى من خلال نتاجه فى مجال الرحلة إلى عالم الغيب ، وأن تأثيرا مباشرا وقع منه على كاتب عصر النهضة الأوروبية الشهير "دانتى" فدفعه لأن يكتب ملحمته الشهيرة "الكوميديا الإلهية" التى اعتبرتها الآداب الأوروبية درة إنتاجها فى العصور الوسطى ، والتى تتصل في بنائها الأدبى اتصالا مباشرا بمرويات الإسراء والمعراج الإسلامية وبرسالة الغفران لأبى العلاء المعرى .

إن جزءا كبيرا من الشعر الدينى عند محمد حسن فقى يذكرنا بروح التراث الإسلامى الأدبي في مجال الرحلة إلى عالم الغيب ، فهو يعتمد على نزعته القصصية الواضحة وعلى طاقته التخيلية ، ليرحل بخياله إلى عالم الغيب ، ويجسد من خلال مشاهد تمثيلية مصائر القيم المعنوية التي تسود عالمنا خيرا أو شرا ، ففي واحدة من قصائده الملحمية التى تتجاوز المائتى بيت تتجاور هذه المشاهد ، بدءا بالمشهد المهيب الذى يصور تجلى الخالق في يوم الحساب :

جلس الخالق العظيم على العرش ومن حوله الملائك طـــرا
واستتمت مواكب الخلق فى المحشر جرداً وما يبالون سترا
أي ستر ؟ وقد تعروا أحاسيس وفكرا وأصبح السر جهـرا
فإناث مع الذكور .. ووحش كان فى الغاب زامل اليوم طيرا

وجيوش من الزواحف والدود وخلق قد كان يسكن بحـــــرا
منذ أن دبت الحيـاة إلى الأرض إلى أن غـدت هبـــاء وذراً
حشروا للحساب عما جنوه في مجالي الحياة خيرا وشـــرا

وتستمر مفردات المشهد المهيب مستعينة بالتصورات الإسلامية لوقائع البعث والحساب فتنادى الكائنات غير العاقلة بعد أن قامت بدورها المرسوم لها فى الحياة ، وتؤمر بأن تكون هباء أو ترابا تذروه الرياح ، ثم يتجلى الخالق العظيم وضاحا للإنس والجن فيخرون سجدا وجثيا وينتصب ميزان العدل وتدعى (المعنويات) لكي تمثل في موقف الحساب ، وتناقش فيما تستحقه من الثواب أو العقاب ، فينادى علي الكفر ليساءل عما جعله يغرى الخلق بعدم الطاعة :

فرنا الكفر للإله بذل وانحنى كالجدار من بعد صـــدع
قال إني مسير ولقد شئت ضلالى وشئت لى سوء صنعى
ولئن كنت في الحياة مسيئا فلتكن أنت محسنا بعد نزعى

غير أن الصوت القدسى يترامي داحضا حجة التسيير ، معلنا أن الشعاع الممنوح للإنسان يهديه إلي الرشد إذا ما أراده ويرتمى الكفر ناشجا يفحص الأرض ويبدى ضراعة وندامة ويذرف المعاذير وطلب الغفران ولكن ميزان العدالة يعطيه حقه ، ثم يتبدى جبريل فينادى على الكبائر ، فيبدأ بالكبر ويثني بالأذى ثم يدعو الخيانة فتشرأب نحوها الأعماق :

واشرأبت إلي الخيانة أعماق فقامت مهيضة مكروبـــــة
ينهش البأس قلبها فهي تخطو كخطى مجرم يخاف العقوبة
وهى ندمانة وهل ينفع النادم يوم الحساب نفس حريبـــة
وقد رأت - يا لتعسها - أن صرعاها يكنون نقمة مشبوبـة
هم دماء صبيبة ودموع جمدت في العيون غير صبيبـــة

ثم ينادى على الحسد فالحقد فالكذب فالزور ، وصوت النداء فى كل مرة يحوطه ذلك النفس الشعرى الجيد الذى يساعد الكلمة على التحرك الدقيق فى هذا المناخ

العلوى السامى ويحيطه كذلك هذا الحس الحوارى الدرامي الذى ينأى بالمشاهد عن أن تكون مجرد وعظ أو تكرار لمأثورات معهودة معروفة ، وإنما يحول ذلك إلى سبيكة ممزوجة براويها لا تكاد تنفصل عنه يتواكب فيها الخير مع الشعور به :

واستوى فوق عرشه وتبـــــدى ... معجزا للشكوك والأوصـــــاف
ما ترى العين منه غير جنـــون ... أو يرى القلب منه غير شغـاف
بهرتهم جواهر أين منهــــــا ... ما رأوا فى الحياة من أصداف
أين منها الجمال والسحر والفتنة ... تزهو بسطوة واعتســـــاف
أين منها الجلال يا للأساطيـــر ... ويا للنهى من الإسفـــــاف
اتركوكم من الرؤى إن تخايلن ... وعدوا عند زحمة الأطيـــاف
واملئوها مآقيا وقلوبـــــا ... وعقولا من نوره الرفـــاف

إن هذا النفس الشعرى الذى يغلف التأملات في عالم الغيب يتكرر كثيرا في شعر محمد حسن فقي ويستعين دائما بالحس القصصى والنزعة التخيلية المجنحة ويخلص أحيانا إلى عالم الغيب وحده كما رأينا فى القصيدة الملحمية السابقة ، ويمزج أحيانا أخرى بين مشاهد من العالمين ، عالم الغيب وعالم الشهادة حين تتبدى له فكرة الحساب فيحسد الكائنات التى ستتحول إلى هباء تذروه الرياح ، ويود لو أنه كان واحدا منها :

يا ليتنى كنت صخـــرا ... فما أحس بصبـــوة
ولست أرزأ نفســـــى ... بمأثم أو بهفـــوة
ولست ألقي جحـــودا ... من الرفاق وجفـــوه
لكننى كنت ذنبـــــا ... أرجو من الله عفـــوه
وقد تمنيت أنـــــى ... كالبلبل الصـــداح
يأوى إلي العش ليـــلا ... ويغتدى في الصبـــاح

وليس كــالنســر يسطو	بمخلب وجنـــــاح
لكننى كنت قلبــا	ممزقــا بالجـــراح
مـا يســأل الله صــخـرا	عـن الآثام وطيــــرا
كــلاهمـا مـا تجنــى	ولا تحــمــل وزرا
ولم يكن قط عــقــلا	ولم يكن قط فكـــرا
فليس يتــرك خــيــرا	وليس يفــعل شـــرا

إن هذا النهج في تصور هيكل القصيدة الدينية يشكل سمة شعرية إيجابية أخرى، تضاف إلى السمات التي سبقت الإشارة إليها ، وتساعد علي تشكيل ملامح التميز الفنية التى تجد القصيدة الدينية نفسها في حاجة إليها لكى تفلت من مخاطر النثرية التى تتهددها انطلاقا من غلبة التدوين النثرى علي المادة الخام التى تتعامل معها ، ولكى تفلت أيضا من منطقة التشابه النابعة من تراكم آلاف الأعمال المماثلة في أزمنة متعاقبة .

إن هذه السمات المميزة تمتد كذلك إلى مجالين آخرين هما :

أ- الركائز الشعورية .

ب- البنية الفنية

وقد كان لقصائد فقى في المجالين مذاق متميز

أما الركائز الشعورية التي يعتمد عليها الشاعر فى تهيئة المناخ الملائم لقصيدته فتتمثل فى مجموعة من الثوابت التى تتردد في كثير من القصائد .

فى مقدمة هذه الثوابت ، اللجوء كثيرا إلى المناجاة الداخلية ، التي تقود غالبا إلى الحيرة والكشف عن مواطن الضعف ، ونشوب الصراع النفسى ، واللجوء إلى البوح والاعتراف ، وذلك كله يمنح القصيدة حيوية وديناميكية ويتوقف بها عن التحرك نحو التسطيح أو الرتابة ، على أن هذه المناجاة التى تقود إلى الحيرة والدوامة ، تبرز فى

وسطها غالبا خيوط الأمل فى النجاة ، وهي خيوط تبدو حينا فى الطمع وكرم الحضرة الإلهية ، وحينا آخر فى التشفع بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم والشكوى إليه ، يقول في مقدمة قصيدته "عائذ ومعيذ" :

يا رسول الهدى أتيتك أشكـــــو	من آثامي التى اقـترفت وتعـسى
لست أشكو الشيطان ما يصنع الشر	لنفسى سوي نوازع نفســى
قد تحيرت فى النوازع هــــذى	وتأرجحت بين جـزم وحــدس
ما الذى فى يستشير الأباطيــل	ويشـقى فكرى ويضـرم حسـى ؟
ما الذى فى حين أعرض عن طهرى	مشيحا وأستريح لرحبــى ؟
ثم ألقى من الندامة هــــولا	يعجز الصبر بعضه والتأسي

إن هذه الحيرة التى تمت صياغتها عبر مجموعة متلاحقة من أدوات الاستفهام وصيغ التساؤل تقود بالضرورة إلى دائرة الندامة التي تشكل هنا ذروة الشعور بالهول الذى تعجز الطاقة العادية عن تحمله أو الصبر عليه ، ولكن بقية القصيدة تسمح لها بأن تحمل طوق النجاة المدخر لهذه اللحظة ، وهو الطوق الذى جسده حرف النداء "يا" الذى يكاد يقترب من حرف الاستغاثة بعد انكشاف لحظة الدوامة التالية له ، وبعد أن كان قد أسند إسنادا مشفا فى بداية القصيدة إلى "رسول الهدى" بما يحمله المضاف إليه من دلائل الحيرة والبحث عن طريق الهداية ، ولهذا فإن طوق النجاة المدخر يعود للظهور عندما تبلغ الأزمة ذروتها في نهايات القصيدة ، وهو عندما يعود تسقط منه أداه النداء الموصلة الواصلة ، ويحل محلها ضمير المخاطب المباشر :

لا فما أرتجي سواك .. وقد عذت	بهذا الحمى .. وهذا المقـــام
قد أعاذا قبلي الألوف وما صداً	أثيما عن الرجاء التمــــام
فأنلنى سكينتى وأنلنـــــــى	بعد حرب الأيام هدى سلامى
أنت أندي من الغمام وأهــدى	لسبيل التقى من الإلهــــام

وأراني أحس أني وقـــد عـــــــذت   بهـذا المقـام نلت مـرامـــــــــى

ومن ثوابت الركائز الشعورية عنده أيضا ، الاعتماد على الظلال الروحية "للمكان" والانطلاق منها لإشاعة جو شعري دينى فى أرجاء القصيدة ، وفي هذا الإطار يعتمد الشاعر على المكان الذى نبت فيه الإسلام ودرجت خطواته الأولى ، فتستثير عبق الذكريات المرتبطة به ، ويجعل من مجرد النطق باسم المكان مثيرا شعريا ، وذلك منهج تعتمد عليه القصيدة العربية منذ أقدم عصورها ، سواء من خلال شعر الوقوف على الأطلال الذى لم يكن في الواقع إلا تكثيفا للزمان فى مكان معين ترتبط به الأحداث ويصبح رمزا لها ومثيرا لتداعياتها ، أو من خلال شعر الغزل الذى قد يكسب اسم مكان ما هالة شعرية خاصة مثل جبل التوباد ، أو من خلال شعر الفخر واستثارة الأماكن التى ترتبط بها ذكريات الأمجاد ولا شك أن الأماكن المقدسة تحتل المرتبة الأولى في استثارة المشاعر الدينية ، ولهذا فإن الشاعر كثيرا ما يجعل مدخل قصيدته منطلقا من هذ الرحاب :

يا رحـاب الحـجـاز مـا أكـرم المـرء   على نفـســه بهـذى الرحـــاب

حـيث قـام الرسـول يصـدع بالحـق   ويدعـــو إلي الهـــدى والصـــواب

والبـهـاليل حـوله صـارعوا الكفـــر   بعـــزم وآمنوا بالكتــــــــــاب

ثم صـار النبى للـهـجـرة الكبـــرى   بعـيــدا عن الأذى والسـبـــاب

إن هذا المفتتح المكانى بما يحمله من إشعاعات روحية ، يحلق بالشاعر في أفق شعري مرتفع ، تمتزج فيه الذكريات الخاصة بالذكريات الجماعية العامة ، فعلى حين تقدم بعض المقاطع ذكريات عاشها الشاعر أو لمسها بيديه مثل قوله :

يا رحـاب الحـجـاز فيك ترعرعـــت   وأحـبـبت بـهـجـتى واكـتـئـابـى

بمغـانيك حلوة كـــان شجـــــوى   وغنائى ومـــأكلى وشـــرابـــى

مـا أري فى الحـيـاة حسنا يناغينى   ويسـبـى كـحـسنك الخـــلاب

فى جـبـال شم الذري وبطـــــاح   كـاللآلى نقـيـــــة .. ورواب

علي حين يسوق الشاعر هذه الذكريات القريبة ممزوجة بأحاسيسه وبمصداقية أنه شاهد عليها ، يسوق فى نفس الوقت ذكريات أبعد مدي من حيث الزمان ، ولكنها ترتبط بنفس المكان ، فيحمل هذا المزيج إلى المتلقى إحساسا متداخلا يبدو الشاعر فيه وكأنه شاهد صدق على الأمرين معا ، القريب منها والبعيد :

وتخـيلت أنني أنشق العطـــــر	وأنـــــي مـضـمـــخ بالمـــلاب
كـانت الناس قـبل أحـمــــــد	فى ظلمـــة ليل وفي توحش غـــاب
يتـمنى الهـدى الحـصيـفـون منهم	والهـدى لا يعــيش بين الذئــــاب
ثم شع الهـــدي وأرسل طـــــه	من ســهـول جـديبـة وهضـــــاب

وعلى هذا النحو لا يجئ السرد التاريخى حين يجئ سردا مجردا ، وإنما يجئ فى صورة سرد شعرى ، يلعب "المكان" فيه دوراً رئيسيا في تشكيل سبيكة يمتزج فيها الزمان القريب والبعيد من خلال منطق شعرى .

ومن بين الأماكن المقدسة تحتل "مكة" مكانة خاصة عند الشاعر وهناك أكثر من قصيدة فى الديوان تحمل عنوان "مكة" والشاعر يناجيها باعتبارها مكته ومعشوقته ومدرج صباه وموطن ذكرياته :

مكتى أنت لا جلال على الأرض ، يدانى جلالها أو يفـــــوق
أنت عندى معشوقة ، ليس يخزى العشق منها ولا يضل العشيق
كل حسن يبلى – وحسنك – يا مكة – رغم البلى ، الفتىُّ العريق
درج المصطفى عليك فأغلاك ، وأغـــــلاك بعــده الصديـــق

وتأتى بعدها "طيبة" التي يرد الحديث عنها ، غالبا من خلال إثارة الذكريات التاريخية لا الشخصية .

ومن ثوابت الركائز الشعورية عنده أيضا الاعتماد على الظلال الروحية "للزمان" والوقوف أمام بعض الأيام والشهور التي تكتسى مذاقا روحيا خالصا ، كما هو

الشأن مع "رمضان" الذى تستغل فرصة مجيئه للتحليق بالمشاعر فى آفاقها الروحانيه، والإحساس بتميز الشريحة الزمانيه التى تنتمى إليها أيامه :

رمضان في قلبي هماهم نشوة ... من قبل رؤية وجهك الوضاء
وعلى فمي طعم أحس بأنه ... من طعم تلك الجنة الخضراء
لا طعم دنيانا فليس بوسعها ... تقديم هذا الطعم للخلقاء
فلقد كرمت من السماء بما أتى ... من وحيها وشرفت بالإطراء
سدت الشهور فأنت سيد عامها ... بل أنت سيد دهرها المتنائى

وكذلك كان الشأن في قصائده فى موسم الحج التى تستثمر فيها الظلال الروحية للزمان والمكان معا وشهر ربيع الأول حيث ذكرى المولد النبوى .

أما البنية الفنية للقصيدة عند الشاعر محمد حسن فقى فتتمثل فى تلك العناية الملحوظة بشكل القصيدة ، وهى عناية لا تنم عن التكلف بقدر ما تنم عن الموهبة والتثقف وتتجلى تلك العناية فى الشكل الموسيقى الخارجى ، كما تتجلى فى التصوير والتعبير خلال شكل القصيدة ، وفي التغليف الدرامى المتنامى لصورها وفى الاختيار الدقيق لمفردات الصياغة الشعرية .

وفيما يتصل بالشكل الموسيقى فإن قصائد فقي الإسلامية والعربية تتميز بالتنوع وتكاد تلم بمعظم الصور المعهودة للقصيدة العربية فى صورها التامة والمجزوءة فهنالك قصائد تنتمى إلى البسيط والكامل التام والطويل والخفيف ومجزوء الكامل التام والطويل والخفيف ومجزوء الكامل والرمل التام ومجزوء المتقارب والسريع والرجز والمجتث ، وهنالك تنوع لافت للنظر فى تشكيل القوافى حيث توجد فى هذه القصائد معظم صور التجديد التي عرفتها القصيدة العربية ، فهنالك نمط الثنائية المزدوجة في مثل قوله :

كلما هل ربيع ذكرت ... أمة الإسلام فخر الأشهر
ذكرت من مجدها ما خرجت ... بهداه من ظلام الحفر

وتستمر علي هذا النحو الموسيقى فتتشكل من ثلاثين ثنائية تتحد القافية فى كل واحدة منها فى الشطر الأول والثالث وتوجد قافية أخرى للثانى والرابع ، وقد يلجأ الشاعر إلى نظام الرباعيات المزدوجة ، وهى التى يتم فيها بناء المقاطع فى صورة أربعة أبيات تتحد قافية الأشطر الأولى منها ، وتأخذ الأشطر الثانية قافية متحدة أخرى فى مثل قوله :

يا مسجد الأقداس يا قبلتي ... يا مطلع النور ومهد الهدى
ماذا الذى يحدث فى أمتى ... مما غدا الصبح له أسودا
أوشكت أن أحسب من دهشتى ... من هوله الروض غدا فدفدا
لا ليس ما أسمع من كربتى ... هذى - محاها الله - إلا الصدى

وقد يلجأ الشاعر إلى المقاطع الخماسية المزدوجة ، التى تتحد فيها قافية الأشطر الخمسة الأولى من ناحية وقافية الأشطر الخمسة الأخيرة من ناحية ثانية ، غير أن الشاعر فى إحدى قصائده ، وهى قصيدة "الذكرى الخالدة والأمل الضارع" يضيف ملمحا تجديديا عندما يضيف قبل كل مقطع من المقاطع الخماسية السبعة التى تتشكل منها القصيدة ، كلمة "يا إلهى" وهى تتوازى في الواقع مع تفعيلة "فاعلاتن" التى تتكون منها المقاطع لانتمائها إلى بحر الرمل ، وبإضافة هذه التفعيلة ، يصبح البيت الأول من كل خماسية سبع تفعيلات وتظل بقية أبيات الخماسية مكونة من ست تفعيلات عادية هى تفعيلات الرمل التام فى مثل قوله :

يا إلهى

وأنا الضارع قد شف الجوى ... منه ما شف وهزته الخطوب
أفليس الحزن هذا والنوى ... بعض ما يمحو عن النفس الذنوب
ينطوى الدهر وروعى ما انطوى ... فكأنى بعض لذات اللغوب
وكأنى بعض آيات الهوى ... آية ترهب ذكراها القلوب
أي قلب من شواظيه اكتوي ... مثله أو ضل ما بين الدروب

وإذا كانت المقطوعات الثنائية والرباعية والخماسية تلجأ إلى التقفية المزدوجة لصدور الأبيات وأعجازها ، فإن المقاطع التى تزيد عدد أبياتها عن خمسة تلجأ إلى التقفية المفردة ، بمعنى أن يتم الالتزام بوحدة قافية أعجاز الأبيات فى كل مقطع علي أن تترك نهايات الأشطر الأولى حرة وخالية من التقفية . وفى ديوان الشاعر مجموعة من القصائد التي تنتمى إلي هذا النمط ، منها قصائد تنتمى إلى المقطع السداسى ذى القافية المفردة ، مثل قصيدة "الله والشاعر" التى تتشكل من أحد عشر مقطعا سداسيا مثل قوله :

أنت رب النعماء والحب والرحمـــة	والحكم راشـــداً فى عـــبــادك
ولك الأمـر فى السـمـاء وفي الأرض	فـــمن ذا يريد غــيــر مــرادك
كل هذا الوجود كان هبـــــــاء	تائهـا فى فـضـائه بقـيـادك
ثم دبت به الحيـاة .. ويلقـــــاك	مـتى شـئـتـه .. بيـوم مـعـادك
مـا ترف القلوب إلا بجــــــدواك	ولا تسـتـوى بغـيـر رشـــادك
فـأقض فـينا بما تشاء ومـا تقضى	بغـيـر الجـزيل من أرفـــادك

وإلى جانب هذا توجد قصائد أخرى يتكون فيها المقطع من عشرة أبيات مثل قصيدة "المسجدان والمستشفع" التى تتكون من سبعة مقاطع ، تطرد الخمسة الأولى منها على نظام المقاطع العشرية حيث تتغير القافية كل عشرة أبيات ، غير أن هذا النظام يختل في المقطعين الأخيرين - لغير سبب واضح - فيتكون المقطع قبل الأخير من ستة عشر بيتا ، ويتكون المقطع الأخير من سبعة أبيات ويحدث شئ قريب من هذا فى قصيدة "عائذ ومعيذ" التى تتكون من أربعة مقاطع تسير الثلاثة الأولى علي نظام تغيير القافية كل أحد عشر بيتا ، ويجئ المقطع الأخير مكونا من خمسة أبيات فقط ، فيلحقه الشاعر بقافية المقطع السابق عليه مع فصله عنه فى الكتابة المقطعية بعلامات النجوم التي تفصل بين المقاطع .

إن هذه النظرة السريعة لنظام التقفية والأوزان العروضية فى قصائد محمد حسن

فقى الإسلامية قد تساعدنا فى الوقوف على بعض أسرار الحيوية والتجدد فى حركة القصيدة لديه والدخول بها فى مواطن النغمية التي تعود المستمع أن يلتقى خلالها بشرائح أخرى من شعر الطبيعة أو الغزل أو الوصف أو التأمل ، مما يبعد بالقصيدة الدينية عن النغمة الوعظية الخالصة. أوعن إيقاع بحر البسيط وحده ، وتلك فى ذاتها سمة إيجابية ، يمكن أن تضاف إلى رصيد السمات التي أشرنا إليها من قبل في الجوانب المختلفة لبناء القصيدة .

إن الروح الإسلامية فى شعر محمد حسن فقى لا يمكن فصلها عن الجانب الآخر وهو جانب العروبة فى شعره ذلك أن الجانبين يكادان يشكلان معا وجهين لعملة واحدة والشاعر لا يتوقف عن التذكير بهذه الحقيقة :

يا ويحكم إن العروبة قد زكت	بالدين وهى تعد من حراسه
هي من أقام صروحه فتطاولت	وهى التى نشرته فى آماسه
وهى التى فى يومه تمشى به	لفخاره وتشد من أمراسه
ولها الغد المأمول حين تعيده	لشبابه وتدق فى أجراسه
لكنها سادت وقد دانت به	وتحسست ما جل من إحساسه
لولاه ضلت فى المهامه واستوت	فى سفح هذا النجم لا فى راسه
نشرته واستعلت به ففخاره	من بأسها وفخارها من باسه

وهذا النوع من التوحد والمزج بين الفكرتين يجعل كثيرا من الملاحظات التحليلية التي أوردناها حول شطر القضية الأولى منسحبا علي شطر القضية الثانية ، فمفهوم العروبة يمتد ليشمل التاريخ وقيم المواقف والتآخى وجسد الأمة الحسى ثم ليشمل أيضا اللغة وقيمها ونضارتها ، وليست طرائق التعبير الشعري فى ذاتها إلا تعبيرا عن كثير من المواقف التى يمتزج فيها المفهومان ، ومن ثم فإن المفهومين معا يمتدان من الماضى حيث الصورة المشرقة الباعثة على الزهو ، إلى الحاضر ، حيث بعض جوانب الصورة المعتمة التي يمتد فيها الأسى إلى الجانبين معا ، والتى يمزجها الشاعر

أحيانا بمجريات الحياة اليومية ، فإذا استقبل عاما جديدا بدا له الشحوب فى الصورة المتوخاة ، ووجد جانبى العروبة والإسلام يمتزجان بالأسي فى عينيه :

وأبكي ومــا أدرى أأبكى عـروبتــى ... وإلا أأبكى دامى القلب إســلامــى

كلا اثنيـهما قد أسلمانى لحسرة ... وقد أصبحا مثل الرمـية للرامـــى

تذكـرت أيام النبى وصـحـبـــه ... فـأنكرت أصـحـابى وأنكرت أيامـــى

وأيامنا هـذي كـتلك وإنمـــا ... تعـز بأقـوام وتشـقى بأقـــوام

فلو أننا كنا كـرامـا كـمـثلهـــم ... لأصـبح جـور الدهر أضـغـاث أحلام

على أن فكرة النبض العربى المعاصر ومـا يلحق به من خـير أو شـر في أرجاء الوطن العـربي كله كـانت من شـواغل الشـاعر فى ديوانه الذى يحمل كثيرا من القصـائد مثل "تحية الكويت الشقيق" وقصيدة "أواه لبنان" التي كتبها في محنة لبنان فى الحرب الأهلية ، وقصيدة فى "تحية المشرق للمغرب" وأخري حول سوريا بعنوان "الحلم الشرود" وغيرها من القصائد التي كتبت فى إطار مـا يمكن أن يسمى بالتعليق الشعرى على الأحداث الجارية ، وهذا النمط من التعليق عند كل الشعراء يتسم بكثير من العناصر القابلة للتغيير ومن المشـاعر التي قد تكون متوهجة لحظة ميلادها وتخف درجة حرارتها شيئا فشيئاً بتوالي مشاعر أخرى تالية لها .

غير أنه فى إطار هذه التعليقات الشعرية تحتل فترة حرب يونيو سنة ١٩٦٧ مكانا خاصا لدى الشاعر يبين مدى حجم الطموح والإخفاق في وقت واحد ومدى معايشة الشـاعر لهذه الأحداث بكل مشـاعره وآمـاله ، والتواريخ التي يحرص الشـاعر علي إثباتها لقصـائده تؤكد هذه المشـاعر المتوهجة ، فحول هذه الحرب التي عرفت بحرب الأيام الستة توجد على الأقل ست قصائد في الديوان .

فـفى اليـوم السـادس من يونيـو ، وهو اليـوم الثـاني لاشتـعـال الحرب ، وكـانت المشاعر ما تزال فى قمتها كتب قصيدة "لبيك لبيك" :

صاح النذير فلبته جحاجحة يمشون للموت مشى الليث فى الأجم

أبناء يعرب كم تاقوا لمعركة للمجد للثأر ، للأصار ، للرحم

وفي يوم السابع من يونيو كتب قصيدة "عرين الأسود" وكان صوت التوعد للأعداء مازال عاليا :

اعرفوها انتفاضة العرب الأحرار قامت وما لها من قعود

من سلاح كأنه نذر الموت تتابعن للوغى وجنود

قد زرعتم حقودنا فاقطفوا اليوم ولا تنكصوا ثمار الحقود

وفى اليوم الثامن من يونيو بلغت مشاعره مداها ، فكتب قصيدتين فى يوم واحد ، أولهما تحمل عنوان "الزحف المقدس" :

أبناء يعرب والبشا ئر أصبحت تتلو البشائر

هذا هو الفجر المنير فقد تبددت الدياجر

سيروا على اسم الله إن الدرب يزخر بالمفاخر

وحملت القصيدة الثانية عنوان "لن نتزعزع" وأعلنت ابتهاجا ببشائر النصر وتجمع العرب أمام التحدى :

يا مضرمى الحرب إنا سوف نجعلكم لهذه الحرب أعوادا من الغرم

لسوف نطردكم أو سوف نترككم أمثولة عند أهل الحق والذمم

بوركت يا محنة كانت لنا سببا إلى الوئام وشمل جد ملتئم

لو أن كل جوى للناس يسعدهم لأصبحوا منه فى شوق إلي الألم

أما يوم الحادى عشر من يونيو فقد كان حجم الجرح الغائر قد ظهر وصوت التفاؤل قد خفت ، فجاءت قصيدة "يوم الثأر" لتتحدث عن الجراح والمواساة :

رمت الأقدار فانتصبت أمتى كالمارد العلم

إنه سهم يرنحها	ثم يمضى مارقا يدمى
ليس يرديها فما سقطت	قط من جرح ولا ألم
قد تلقت قبله حمما	فشفاها الله بالحمم
وشفاها الله من سقم	بالذى أضنى من السقم

وبعد مضى أربعة أشهر على الحرب وفى أكتوبر ١٩٦٧ كتب الشاعر فى مناخ جنائزي عن "ثمن النكسة" :

في كل قلب للعروبة مأتم	ريعت له ، وتزلزل الإسلام
سيظل فيها قائما ونريده	أن تستحر بساحه الآلام
يا نار قد نضجت بها أكبادنا	لولاك لم تتبدل الأفهام
بوركت من نار فإن لهيبها	برد على أكبادنا وسلام

إن إنتاج الشاعر محمد حسن فقى المستلهم من فكرة الإسلام والعروبة إنتاج شعري يتسم بغزارة الكم وجودة الكيف وتنوع الزوايا ، وتعدد الوسائل الفنية على مستوى التشكيل والتعبير والتصوير ، وهو من خلال هذا كله إنتاج شعري متميز ، يفسح لصاحبه مكانا مرموقا بين الشعراء الذين استلهموا الروح الدينية والوطنية والقومية في عصور الشعر العربى المختلفة فضلا عن تأكيده للمكانة الفنية التى يتمتع بها هذا الشاعر من خلال موهبته الناضجة وسيطرته على وسائل الأداء الشعرى المختلفة .

* * *

قراءة في بعض الجوانب الفنية
لشعر أبي مسلم

الطاقة الشعرية المتميزة عند الشاعر العمانى الكبير أبى مسلم البهلانى ناصر بن سالم بن عديم الرواحى (١٢٧٣ - ١٣٣٩ هـ) حوالى ١٨٥٠ - ١٩٣١م طاقة تتبدى في كثير من المظاهر الفنية فى نتاجه الشعرى الغزير والمتعدد الجوانب ، وتجعل شهرته الواسعة بين طوائف متعددة الثقافات ، وبين أجيال متتابعة ، شهرة نابعة من القدرة على الإشباع الفنى ، وهى قدرة يمتلكها الشاعر المتمكن ، ويستطيع من خلالها أن يستثير جوانب الظمأ أولا فى نفوس سامعيه أو قارئيه ، قبل أن يمطر على هذه النفوس بعض قطرات الرى ، التى تجد الأرض ممهدة لها فتهتز وتربو وتورق وتثمر ويخضر عودها بعد ذبول ويشتد بعد ضعف ، وذلك بعض آثار العطاء البيانى الشعرى الجيد الذى يخلع على سامعيه ثياب الحكمة ، ويؤثر فيهم تأثير السحر" إن من الشعر لحكمة ، وإن من البيان لسحرا" .

والشعراء يتفاوتون في وسائلهم الفنية التي يحدثون بها هذا التأثير - عامدين أو غير عامدين - بل ربما اختلف الشاعر مع نفسه عند ما تختلف المواقف أو المقامات ، ولكل مقام مقال كما يقولون ، أو عندما تختلف الأجيال والثقافات ، أو معارض التلقى سماعاً أو قراءة ، وفى هذا الإطار قد تتعدد الوسائل الجيدة ، بتعدد الشعراء الجيدين على كثرتهم في العربية ، وقد لا يمكن الخروج منها بقاعدة عامة فى كل الأحوال ، ومن هنا عد الإيجاز فى بعض المواطن هدفا يسعى إليه ، على حين عد الإطناب فى مواقف أخرى مطلبا لابد منه لكى تستقيم للعبارة بلاغتها ، وورد التعبير الخبرى مستملحا في موضعه ، وجاء الأسلوب الإنشائى ضرورة لابد منها فى موضع آخر ، وكذلك اختلفت تأثيرات الأوجه المتقابلة للتراكيب العربية كالتعريف والتنكير والذكر والحذف ، والتلميح والتصريح ، وغيرها من الأمور التي فصلتها كتب البلاغة العربية وهى تتحدث عن جمال التراكيب والمفردات مما أفاد منه النقد الأدبى الحديث وهو يعالج قراءة النصوص الأدبية من جوانبها المختلفة .

والنص الشعرى الجيد تمده كثير من الروافد المعرفية والشعورية عند قائله ، ومن القدرة على السيطرة على هذه الروافد وتنسيقها وإبراز كل منها في المعرض اللائق به، من خلال جهد ، قد يتم لدى الشاعر بطريقة غير واضحة المعالم والقواعد لديه هو، ولكنها ينبغى أن تكون واضحة لدنيا نحن ، وتلك أحد مهام النقد الأدبى ، على أن وسائل هذه الطريقة إذا لم تكن واضحة لدى الشاعر من خلال التسمية والشرح ، فهى واضحة فى نفسه من خلال الشعور ، بحيث لا يطمئن إلى شئ يخالفها ، ويجاهد خلال كتابة القصيدة ، حتى يستقيم له الأمر على النحو الذى تتوخاه نفسه ، كما يصنع الشاعر أحيانا في تعامله مع موسيقى الشعر ، فقد لا يكون حافظا لقواعد علم العروض بل وقد لا يكون درسها فى بعض الأحايين ، ولكن حساسيته الفنية لا تسمح لبيت غير مستقيم أن يمر ، ولا لإيقاع يخالف البحر الذى ارتضاه أن يتسرب إلى قصيدته .

وأبو مسلم البهلانى شاعر يمتلك وسائله الفنية ويسيطر عليها ، رغم تعدد هذه الوسائل ، وتنوع المعارض التى يوظفها فيها ، وقد أشرنا في دراسة سابقة عن أبى مسلم البهلالى (١) ، إلى أن الشاعرية كانت عنده موهبة أولى غالبة ، رغم تعدد مواهبه الأخرى . فقد كان "شاعرا - فقيها" أو "شاعرا - مؤرخا" أو "شاعرا - نسابة" أو شاعرا متحمسا لفكرة وطنية ، ولم يكن فقيها يلجأ إلى الشعر ليصب فيه أراءه أو عالما بالتاريخ أو الأنساب ، يقدم للناس فكرته في شكل منظوم ، أو متحمسا لأفكار قومية، يستعين بموسيقي الشعر على جمع القلوب حولها ، لكنه كان قبل كل شئ شاعرا سلط بصيرته الشعرية على حقول مختلفة ، فأكسبتها كثيرا من لون الربيع الشعرى ومناخه" .

وقد اختبرنا هذا المفهوم من قبل في قراءة بعض قصائد أبى مسلم مثل قصيدة الفتح والرضوان والقصيدة النهروانية (٢) .

---

١ - انظر كتابنا : مدخل إلي دراسة الأدب فى عمان - مسقط - دار الأسرة - سنة ١٩٩٠ .

٢ - المرجع السابق ، ص ١٥٥ وما بعدها .

ونود من خلال هذا المفهوم أيضا ، أن نلقى نظرة هنا على بعض "مراثيه" وخاصة ما كتبه فى عالمى عصره الجليلين ، قطب الأئمة الشيخ العلامه محمد بن يوسف أطفيش الجزائرى ، ونور الدين العلامة السالمى وقد كتب في كل منهما مرثيتين متواليتين ، وجاءت المراثى الأربع فى عام واحد هو ١٣٣٢ هـ .

وأول ما يلاحظ على هذه المراثى ، هو طول النفس الشعرى ، فقد جاءت أعداد أبيات المراثى على النحو التالي :

المرثية الأولى في قطب الأئمة : مائة وأربعة وستون بيتا

المرثية الثانية فى قطب الائمة : مائة وستة وخمسون بيتا

المرثية الثالثة في نور الدين : مائة وثمانية وستون بيتـــا

المرثية الرابعة فى نور الدين : مائة وتسعة عشر بيتـــــــا

وطول النفس ليس غريبا على شعر أبى مسلم البهلانى ، فقد بلغت قصيدته التائية التي كتبها حول الصفات الإلهية ، نحو ألف وستمائة بيت وجاءت قصيدته اللامية بعنوان "القاموس الأسنى فى أسماء الله الحسنى" فى نحو مائتين وخمسين بيتا ، وألحقت بها نفحتان في شكل قصيدة يائية فى نحو تسعين بيتا ، وكثيرة هى الشواهد في ديوان أبى مسلم على طول نفسه الشعرى ، وطول النفس الشعرى ، عندما يجئ في موضعه ، يعد واحدة من المزايا التي أضافها النقاد للشاعر الجيد ، والناقد القديم حازم القرطاجنى صاحب كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، كان يعد من مزايا الشعر الجيد "الأستقصاء والاقتران" ويعنى بالاستقصاء ، قدرة الشاعر على تتبع جزئيات الغرض الشعرى الذي يعالجه ، ويعنى بالاقتران القدرة على ضم كل جزئية إلى ما يلائمها ، وهما شرطان ، كان القرطاجنى يرى أن شعر الارتجال ، يحرم من اجتماعهما معا .

على أن طول المرثية عند البهلانى يعد لافتا للنظر بالقياس إلى متوسط طول المراثى عند شعراء آخرين قدماء أو معاصرين ، وإذا قارنا طول المرثية عنده ،

بنظيرتها عند شاعر كبير كأبي تمام ، فسوف نجد الأمر مختلفا إلى حد بعيد ، فالمراثى التي ترد في ديوان أبي تمام (٣) هي ثلاثون مرثية ، يجئ عدد أبياتها على النحو التالى :

٦٤ – ٨ – ١٠ – ٢٢ – ١٧ – ١١ – ٧ – ٣٣ – ٢١ – ٤ – ٤٩ – ٢٥ – ٣٠
– ٦ – ٤ – ١٥ – ٣١ – ١٠ – ٣٠ – ٣٠ – ٢٥ – ٦ – ٣٦ – ٣٥ – ٦ – ٣ –
١٢ – ٨ – ١٤ – ٧ .

وهذا الاحصاء يمكن أن يقودنا إلى أن متوسط طول قصيدة الرثاء عند أبي تمام هو نحو ستة عشر بيتا ، والفرق بين هذا المتوسط ومتوسط القصيدة التى بين أيدينا لا يحتاج إلى تعليق ،غير أنه لا ينبغى أن يفهم من المقارنة أن قصيدة ما يمكن أن تفضل تظيرتها من خلال الطول ، فنحن هنا أمام مقياس كمى يعطي مؤشرا على حجم القصيده ليس أكثر .

يمكن أن يلاحظ على مراثى البهلاني أيضا ، فكرة التكرار والعودة إلى المرثى الواحد فى أكثر من قصيدة ، على النحو الذى نراه معنا هنا من تكرر الرثاء لكل من العالمين الجليلين ، وإذا لم يكن التكرار في المراثى خاضعاً لفكرة المناسبات وأحكامها، فإن دلالته الفنية تكمن في أن الدفقة الشعرية الأولى التي عكستها قصيدة الرثاء الأولى ، لم ترو ظمأ الشاعر نفسه ريا كاملا ، وإنما بقي سؤر منها ، ما لبث أن تخمر من جديد فى نفس الشاعر وامتزج بها ، فاتسع وقعه فى نفسه وتحول إلى قصيدة جديدة أخرى ، وتلك حالة يعرفها الشعراء المجيدون جيدا ، فالآفاق التى تتفتح أمامهم لحظة الميلاد الشعرى لا يتم استنفادها جميعا فى القصيدة الواحدة ، وغالبا ما يختتم الشاعر قصيدته على نية العودة إليها ، وإن كانت لحظات اليقظة التالية على الميلاد غالبا ما تبتعد شيئا فشيئا ، ببقايا اللحظة الشعرية وتجفف سؤرها الحائر ،

---

٣ – انظر ديوان أبى تمام ، شرح التبريزى ، الجزء الرابع ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف – القاهرة .

غير أن بعض الشعراء يستطيعون المحافظة على ذلك السؤر حتى يتشكل قصيدة جديدة ، وذلك ما يؤدى إلى وجود ظاهرة التكرار في معالجة الموقف الواحد .

على أنه إذا كانت هذه الظاهرة مسوغة فى القصائد القصار أو المتوسطة ، والتى يمكن أن يقال حولها ، إن المعانى لم تستقص فى جولتها الأولى ، فإن القصائد الطوال على النحو الذى نراه عند أبى مسلم قد تطرح تساؤلا آخر ، هو : ما الذى أضافه الشاعر من الناحية الفنية عندما عاد يطرح موضوعه من جديد ؟ وهل يتصل الأمر بتقديم خطة فنية جديدة ؟ أم بإضافة لمسات هنا أو هناك ؟ أم بالتكرار لذاته ؟ إن الإشارة إلى "الخطة" قد يقودنا إلى الهيكل العام الذى يحكم قصائد المراثى عند أبى مسلم ، وإذا كانت القصائد أو المقطوعات الصغيرة يمكن لها أن تستبدل بالهيكل وحدة المشاعر الغنائية المثارة ، فإن القصائد الطويلة لا يعصمها من الترهل ، إلا وجود خيط هيكلى رقيق يتحرك بها من مرحلة إلى أخرى ، وهو خيط يشكل عنصرا في بناء القصيدة ربما كان الشاعر أكثر وعيابه من بقية العناصر الأخرى إلانه يتم جزئيا على مستوى التخطيط العقلى للقصيدة ، وليس علي مستوي الإنسياب الشعوري معها ، فهل هناك هيكل للمرثية عند أبى مسلم ؟

إن الذى يتأمل فى القصائد الأربع المطروحة أمامنا . يجد ملامح مشتركة تجمع بينها من حيث البناء الهيكلى ، وتنظيم المادة الخام ، وتؤكد على التنوع فى روافد ثقافة البهلانى الشاعر الفقيه ، فهى جميعا تأخذ من الحديث عن الدنيا وفنائها وعدم الاغترار بها مدخلا رئيسيا يكاد يشكل هدفا فى ذاته من ناحية ، ويمهد النفوس للدخول في جو الرثاء من ناحية أخرى ، وهذا الهدف تفتتح به ثلاث من القصائد الأربع ، حيث تطالعنا الأولى بمفتتح يقول :

عش ما تشاء وراقب فجعة الأمل ·	سينقضى العمر فى بطء وفى عجل
تلهو بتصويرك الآمال مغتبطـا	وبين جنبيك ما يلهى عن الأمـل

وتطالعنا الثانية بقولهـــــا :

تكب علي دنياك وهى تبيـــــد	وتفتقد الثانـــى وأنـــت فقيـــد
حريصا عليها جامعا لحطامها	وغاية مانافست فيـــه نفـــود

أما المرثية الأولى للعلامة نور الدين ، فمطلعها :

ريب المنون مـقـارض الأعـمـار	وحـيـاتنا تعـدو إلى المضـمـــار
والنفس تلهــو فــوق تيــار الردى	يا ليتـهـا حـذرت من التـيـــار

وإذا كانت المرثية الثانية للسالمي ، وهى الرابعة فى مجموعتنا قد بدأ مطلعها على نحو مخالف قليلا فى قوله :

نكس الأعلام يا خير الملـل	رزى الإسلام بالخطب الجلل

فإنها ما لبثت بعد المفتتح أن خصصت مقطعا رئيسيا للحديث عن الدنيا وغرورها:

هذه الدنيـا وهـــذا أمـرهـــا	تنذف الأعـمـار ندفـا لم تـــزل
كشـفت عن قـبحـها فى حسنها	وأرتنا السم فى هذا العســـل

إن التركيز على هذا الجانب الوعظى فى بداية المراثي ، قد يشف عن جانب من شخصية الشاعر – الفقية ، الذى يرى أن مسئولية الكلمة عنده تتجاوز مجرد رصد مشاعر اللحظة الطارئة ، على جسامتها ، إلى التنبيه إلى أن هذه هي اللحظة الأصل وما عداها من الاستكانة إلى دوام الحياة عرض طارئ ، ولقد يمتد هذا الجانب فى مراثى أبى مسلم امتدادا كبيرا حتى إننا لنجد بداية الحديث عن المرثى لا تجئ إلا بعد مرور نحو خمسين بيتا من بداية المرثية ، ففى المرثية الأولى لقطب الأئمة ، يبدأ الحديث عنه بعد ثلاثة وخمسين بيتا ، وفى المرثية الثانية له ، يبدأ بعد خمسة وثلاثين بيتا ،وفي المرثية الأولى لنور الدين يبدأ الحديث عنه بعد ستة وستين بيتا وفي الثانية

يبدأ بعد سبعة وثلاثين بيتا ، ويلاحظ حتى على هذه الأرقام ، التدرج النسبى الدقيق ، وامتصاص المرثية الأولى عادة للجانب الأكبر من هذا الغرض الشعرى ، مما يخفف العبء عن المرثية الثانية فيجئ الأمر على النحو التالي :

	قطب الأئمة	نور الدين
المرثية الأولى	٥٣	٦٦
المرثية الثانية	٣٥	٣٧

وإذا كانت شخصية الفقيه تؤثر على هذا الجانب من القصيدة ، فإن شخصية الشاعر ما تلبث أن تتوازن معها فى بقية أجزاء القصيدة من خلال حسن السيطرة على توجيه المادة الخام للمرثية توجيها شعريا ، وهي سمة تشترك فيها كل القصائد مما يساعد على إكمال الصورة حول ملامح هيكلها العام، ونعنى بالمادة الخام ، ذلك التوازن بين عناصر السرد وعناصر الإنشاء داخل المرثية ، فالمرثية في جانب منها تسرد تاريخا للمآثر الخاصة للراحل ، وهي فى جانب آخر تلون هذه المآثر ، وجودا وفقدانا بلون عاطفى ، وللشاعر وسائل فنية في هذا التلوين سوف نعود إليها بعد استكمال ملامح الهيكل ؛ أو الخطة العامة للقصيدة التى تشتمل إلى جانب العناصر التى أشرنا إليها على عناصر أخرى أهمها :

١- التجريد الحواري .
٢- الدعـــــاء .
٣- التاريخ بالشعر .

ويأخذ التجريد الحواري أشكالا متعددة ، فقد يجئ في صورة حوار بين الغائب الجمع والمفرد المتكلم مثل :

قالوا دسائسها في طي زخرفها | فقلت قد صرحت بالسم في العسل
لم تخف عيبا ولم تأخذ مخالسة | ولا الهناء بها إلا على العلل

وقد يتحول المتكلم إلي صوت جماعي :

حتى متى نحن والأجيال تحفزنا | والجد والهزل منا تابع الأمل

وقد يتحول المخاطب إلى صورة المثنى على الطريقة الشائعة في الشعر القديم فى مثل قوله :

خليلى دلانى على جزء خطوة | خطونا ومن بعد المضى تعود
خذا بيدي نحو المنازل إذ خوت | عساها بخير الظاعنين تجود

أما الدعاء فيتمثل في تلك النسمة الرقيقة التي تهب على أعجاز القصائد فى مثل قوله فى رثاء القطب :

سقى الإله ربوع الزاب ماطرة | من رحمة الله بالأبكار والأصل
وباشرتك هبات الله دائبة | بعارض من عظيم الفضل منهطل
وروح الله بالرضوان روحك فى | منازل القرب والإسعاد والنزل

أو قوله في رثاء السالمى :

قدست من غوث وقدس مشهدا | غبطته فيك عوالم الأنوار
يا وافد الرحمن أي كرامة | لُقِّيت فى عدن وأى جوار
حلّقت للطاعات خطفة طائر | فحللت مسرح جعفر الطيار

أما التاريخ بالشعر ، فهو سمة من سمات صنعة العصور الوسطى في الشعر العربي ، كانت تعمد إلى إثبات جمل تعبر حروف كلماتها عن سنة الحدث إذا ترجمت إلى أرقام ، كقول البهلانى فى رثاء السالمي :

تاريخها ما طال ما لحب الردى   الصبر أحرى يا أولى الأبصار

وهي جملة عندما تترجم بحساب الأرقام تعادل سنة "ألف وثلاثمائة واثنتين وثلاثين وهى تاريخ وفاة السالمي :

ومثلها الجملة التي وردت فى نهاية مرثية القطب :

ألا فى ربيع الآخر الحزن فاحسبوا   فهذا لتاريخ الوفاة مفيـــــــد

وهى جملة تعطي بحساب الأرقام التاريخ الذى رحل فيه العالمان معا .

إن الوسائل الفنية التى أشرنا إليها من قبل ، والتي يستطيع الشاعر من خلالها أن يحدث هذا التوازن في صهر المادة الخام ، وسائل كثيرة تتراوح بين طريقة تشكيل الجملة الشعرية ، وعلاقتها بجاراتها ، والتدرج والانتقال من مشهد إلى آخر ، والتلوين الصوتى والموسيقى ، وبناء الصورة واللجوء إلى فكرة التكرار ودلالتها وغير ذلك من الوسائل الفنية المنبثة فى ثنايا القصائد ، والتي يمكن للدارس أن يطيل الوقوف أمامها .

وسنكتفى فى هذه الدراسة الموجزة بإعطاء لمحات سريعة عن بعضها . إن تزاوج السرد والإنشاء مهمة دقيقة تقتضى من الشاعر أن يختلس سامعه أو قارئه من عالم النثر الإخبارى إلى عالم الشعر الانفعالى دون أن يقطع الخيط الرقيق بين العالمين ، وقد يكون من وسائل ذلك ، خلخلة الاعتقاد بحرفية مضمون الكلمات والتراكيب ، فيستخدم الأمر لمن لا يستجيب والنداء لمن لا يعى والحوار مع من هو غائب ، وتستخدم صيغ الحوار المستحيلة التى يعلم الشاعر أيضا أنها مستحيلة لكنه يود أن يستثير من ورائها مناخا شعريا لا نثريا ، هكذا يصنع البهلانى ، عندما يخاطب السالمى في موته :

ارجع وما ظنى بأنك مُشْتــــــــرٍ   بجوار ربك جيرةَ الأشـــــرار

أدعوك للأمر الذى تدعى لـــــه   شيم الرجال وهمة الأحــــرار

أدعوك إن كنت السميع لدعوتي | لخطابة التبشير والإنذار
هيهات يا أسفاه ، لا رجعى وقد | جثمت عليك صحائف الأحجار

فالحوارية هنا تنتقل في سلاسة بين عالم الأماني وعالم المستحيلات لكي تعكس من خلال هذا الانتقال ، حوارية البقاء والفناء ، وتسمح بتبادل الصفات ، لأناس رحلوا ولكنهم باقون ، وهذا ما يدفع الشاعر إلى ألا يكتفي بخلع صفات الأحياء على أولئك الراحلين ، لكنه قد يختار أكثرها حيوية مثل صفة السباحة وصفة الطيران يخلعها عليهم فيعطي الإيحاء بأن رحيلهم كان تخلصا من القيود ، يقول في رثائه للقطب :

مازلت تسبح في القرآن ملتقطا | در المعارف لم تضجر ولم تحل
حتى ملأت مراد العقل معرفة | ممدودة الفيض حتى لحظة الأجل
يا طائرا طار ما أضفى قوادمه | نجوت من قفص في حكم محتبل
وقفت لله من دنياك في عطل | فلتسرح الآن بين الحلي والحلل

إن التكرار يمثل دون شك واحدة من أبرز الخصائص التي يتكئ عليها أبو مسلم لمحاولة إبراز المحاور العاطفية الرئيسية في عمل مطول مثل مرثياته ، وهو يستخدمه في إحكام في كثير من أغراض بناء القصيدة فقد ينتقل به ومعه من مرحلة الانفعال العاطفي إلى مرحلة سرد المآثر ، يقول في مرثيته الأولى للقطب :

جردت نفسك للإسلام تخدمه | في جد محتسب للهول محتمل
كم حجة بسطت بالبُطل أيديَها | صدعتْ بالحق فيها فهي في شَلَل
كم قاطع في سبيل الله يمنعها | رميته بشهاب منك مختزل
كم مشكل أعجز الأفكار جئت به | صديعة الفجر نوراً واضح السبل

وقد يأتي التكرار لكي يبين عمق المأساة ولكي يستنصر شرائح بعينها يريدها أن ترجع صدى أحاسيسه ، كما جاء في المرثية الثانية لنور الدين السالمي :

يا رجــال الدين هـل جــاءكـــــمُ	أن بـدر الـديـن فــي الأرض أفـلْ
يا رجــال الدين لم ينزل بنــــا	فــادح أعظم مما قــد نـــــزل
يا رجــال الدين مــا هـذا الأسى	والأسى بالعــقل والعــقل ذهـــل

وكثيرة هي النماذج التي يعتمد فيها البهلاني على التكرار في شعره عامة وفي مراثيه خاصة ، نشدانا لأهداف فنية دقيقة في بناء قصيدته .

يلجأ البهلاني أحيانا إلى إحداث ألوان من التوازن في الإيقاع أو في الصياغة أو في التراكيب ، لكي يساعد التجاوب والتقابل بينها ، على إحكام الربط والتماسك الذي أحدثه البحر الشعري من قبل وشد من أزره التخطيط الهيكلي لجسد القصيدة العام ، ويأخذ هذا التوازن أشكالا متعددة تقترب في مجملها من فكرة "الترصيع" التي اهتمت بها البلاغة العربية وشاعت لدى شعراء من أمثال صريع الغواني ، مسلم بن الوليد وأبي تمام وغيرهما من شعراء مدرسة البديع ، يقول البهلاني في رثاء السالمي:

أفـقـدتني شـهب الفـضـائل كلهـــم	ويلاه من شـهبى ومن أقمــــــارى
ويلاه أين سـمـاؤها ونجومـهــــــا	وشموسها ، ذهبوا كأمسى الجارى
أنضـاهم التسبيح والترتيـــــــل	والتهجيد بين جوانج الأسحـــــار
خبت إذا جن الظلام رأيتـهــــم	طاروا إلى الملكوت بالأســــــرار
غـر إذا سـجد الظلام علي الفضـا	سجدوا على النفثات كالأحجـــــار

والأبيات كما هو واضح مليئة بألوان الترصيع ، في بناء الصيغة أو التركيب ، فالأغوات ، والأقطاب والأعلام ، والأبدال ينتمون إلى صيغة واحدة يحدث تواليها أثرا عميقا على النفس ، وكذلك النجوم والشموس ، والتسبيح والترتيل والتهجيد ، وأحيانا يأتي التوازى والترصيع ، بين تركيبتين متوالين ، كما هو الشأن في البيتين الأخيرين، حيث يتشابه النسق التركيبي من خبر محذوف المبتدأ ، وأداة شرط ، تأتي عقب الخبر، ويتلوها فعل الشرط في الشطر الأول ، ثم يتصدر جواب الشرط الشطر

الثاني. فيتوحد النسقان التركيبيان في البيتين معا ، مما يعطي البناء الداخلي قوة ، ومتانة ، وإحكاما .

إن هذا النوع من التوازي ، ربما يتزامن مع زوايا لحظات التوتر في بناء القصيدة ويستطيع الدارس أن يرصد مزيدا من خصائصه لو أنه تساءل في أي المواطن في القصيدة تجئ هل في مرحلة الإخبار والسرد ، أو مرحلة الإنشاء والتعقيب ؟ وهل يجئ مع البناء المجرد ، أو البناء التصويري ؟ وهل يتحقق في بدايات القصائد ومطالعها أم يجئ غالبا في لحظات الذروة الفنية ؟

وعلى أية حال ، فإن الوسيلة تضيف ملمحا من ملامح التماسك في قصيدة المرثية المطولة عند أبي مسلم البهلاني ، يشكل مع الملامح السابقة التي أشرنا إليها ، منهجا فنيا ، يتركنا على قناعة بأننا أمام شاعر جيد ، تعينه الشاعرية على التحكم في روافده ، وإظهار مشاعره العميقة ، وبنائها في نسق يستخرج معه مشاعر المتلقى العميقة أيضا ، بعد أن يكون قد استثار ظمأها بطريقة فنية ، حتى إذا نزل عليها ندى الشعر اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج .

* * *

ثالثا : قضايا شعرية

شخصية الشعر وشخصية الشاعر

ظلت "شخصية الشعر" ودورها الذي تسهم به في الإبداع الشعرى ، لغزا محيرا على مر العصور ، يثيره النقاد في تساؤلاتهم ويحاصرون به الشعراء في أسئلتهم ، وينسج منه جمهور المتلقين للشعر أساطير حول الشاعر تجنح به في اتجاهات متعارضة فيجعله بعضها ريشة في مهب رياح قوية قادرة غامضة ، ويضعه البعض الآخر في مصاف قوى الكائنات المبدعة الخلاقة كالأنبياء والسحرة .

وربما كان أفلاطون في تسجيله لمحاورات سقراط أول من جسد أحد جناحي هذه الأسطورة من وجهة النظر التى لا تكاد ترى "شخصية" الشاعر ، بقدر ما ترى "الشاعر" الواسطة ، أو بقدر ما ترى الشعر نفسه ، ولعل ذلك التصور هو الذى أدى في النهاية إلى أن لا يجد الشاعر لنفسه مكانا ولا مكانة في المجتمع المثالى الذى أقامه أفلاطون في جمهوريته ، وجعل فيه مكانا بارزا لشخصية الصانع والزارع والحارس ، الذى لا يستلهم من عالم المثل إلا نموذجه العام ، ثم يقيم بعينيه وساعديه صورة ذلك النموذج في عالم الواقع ، فيستحق في الجمهورية مكانا على قدر ما يقدم من فائدة وجهد بشرى محسوس ، على عكس الشاعر الذى قد لا يكون هناك شك في قيمة ما يقوله من "فن" بقدر ما يتركز الشك حول دور الشخصية البشرية للشاعر في إنتاج هذا "الخطاب السامي" الذى ضن به سقراط وأفلاطون على مكونات الشخصية البشرية – إرتفاعا به ، ونسباه إلى شخصيات الآلهة غير المرئية ، ولقد تكفلت محاورة "أيون" بأن تنتزع من أحد "المنشدين" اعترافا بأنه لا يدرك كل أبعاد ما يقول وأن بعضا منه كأنما يملى عليه ، وانطلق أفلاطون من هذا الاعتراف لكى يصب صيحته الشهيرة التي كادت أن تمحو شخصية الشاعر في التراث النقدى القديم : "الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، فيفقد صوابه وعقله ، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ، إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطلقوا بهذا الشعر الرائع ، إلا غير شاعرين بأنفسهم ،

وإن الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم ، وأكبر دليل على ذلك هو تونتيموس الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من إبداع ربة الشعر كما يعترف الشاعر نفسه [1] .

إن هذا الكائن الأثيرى الذى يصدر عنه خطاب يتأبى على وسائل التحليل التى تذعن لها أنماط الخطاب الأخرى ، استحق فى هذا الجناح من التعظيم الأسطورى أن يتم الاهتمام بما يصدر عنه دون الاهتمام به هو ، وأن تكون شخصية الشعر لا شخصية الشاعر هى محط العناية .

لكن الجناح الآخر من التأويل الأسطورى ، والذى ربما يصدر عن نفس المفهوم الأول ، يرد لشخصية الشاعر جانبا من أهميتها ، ويجعلها تحمل مذاق النبع الذى استطاعت أن تلامسه دون غيرها ، ومن ثم تتحول بعد رحلة العودة إلى شخصية فاعلة مؤثرة ، تستحق أن توضع فى مصاف كبار رواد "المعرفة" و "التغيير" و "التأثير" كالأنبياء والكهان والسحرة ، وربما كان مفهوم "شخصية الشاعر" فى التراث العربى القديم ، كما تعكسه الروايات الأدبية ، نمطا مجسدا لهذا الفهم ، يقول أبو الفرج الأصفهانى [2] : "خرج أمية بن أبى الصلت في سفر ، فنزلوا منزلاً ، قام أمية وجها وصعد فى كثيب ، فرفعت له كنيسة فانتهى إليها ، فإذا شيخ جالس ، فقال لأمية حين رآه : إنك لمتبوع ، فمن أين يأتيك رئيك ؟ قال من شقى الأيسر ، قال فاي الثياب أحب إليك أن يلقاك فيها ؟ قال : السواد قال : كدت تكون نبى العرب ولست به ، هذا خاطر من الجن ، وليس بملك ، وإن نبى العرب صاحب هذا الأمر يأتيه من شقه الأيمن ، وأحب الثياب إليه أن يلقاه فيها البياض " .

إن الشعرة الفاصلة بين النبى والشاعر فى النص لا تعدو لون الثياب البيضاء أو السوداء ، والشق المفضل للتابع الأيمن أو الأيسر ، وهما رمزان جامعان مفرقان

١- محاورات أفلاطون : أيون ص ٥٣٤ ، نقلا عن النقد الأدبى الحديث ، د. غنيمي هلال .
٢- الأغانى ، الجزء الرابع ، ص ١٢٣ .

لعملة واحدة ، وليست الآيات القرآنية التي تحاول أن تدفع هذا اللبس بشدة ، وتنفى أن يكون القرآن شعرا ، والنبى شاعرا ، إلا تأكيدا على رسوخ الفكرة لدى جانب كبير ممن يوجه إليهم الخطاب .

ولقد كانت الآيات القرآنية حريصة على أن تضع حدا فاصلا بين فكرة النبوءة في شخصية الشاعر، والنبوءة فى شخصية النبى ، وما يترتب على ذلك من التفريق بين ملمحين دقيقين بدوا متشابهين فى بعض فترات الدعوة الأولى ، أولهما ملمح قبلى ، والآخر ملمح بعدى ، أما الأول فيتصل بالروافد الأولى غير المألوفة التي ينبع منها الكلام فى كل من حالة الشاعر والنبى ، وهى روافد حددها القرآن بأنها شيطانية فى أكثر الأحوال فى الأولى ، وملائكية في كل الأحوال فى الثانية . وجاءت الأبيات القرآنية صريحة في تحديد هذه الملامح فى مثل قوله تعالى : "هل أنبئكم على من تنزل الشياطين ، تنزل على كل أفاك أثيم ، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون مالا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا ، وانتصروا من بعد ما ظلموا ، وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون" (١) .

فالتفريق هنا واضح من حيث ملامح روافد ما قبل القول في حالتى الشاعر والنبى، وهى روافد تنصب على القول ذاته فى آيات أخرى مثل : "وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين"(٢) أو في تفريق آخر ثلاثى الأبعاد فى مثل الآية : "إنه لقول رسول كريم ، وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ، ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون ، تنزيل من رب العالمين" (٣) .

وقد استلزم هذا التفريق الجذرى لملامح ما قبل القول ، تفريقا تاليا لملامح ما بعد القول فى شخصية كل من الشاعر والنبى ، فالثانى دون الأول هو الذى يستطيع أن يجمع ويدعو إلى تغيير السلوك المعتقد ويكتسب حق تبعية الآخرين له وانتمائهم إليه ،

١- الشعر والشعراء : ٢٢١ - ٢٢٧ .

٢- يس : ٦٩ .

٣- الحاقة : ٤٠ - ٤٣ .

وأقسى ما يمكن أن يوجه إلى الأول من اتهامات أن يزعم أن بعض هذه الخصائص يمكن أن يكون له فيستحق وصف "المتنبى" فى معناه اللغوي الأولى .

لكن من الحق أيضا أن يقال إن الروافد القبلية الشيطانية التى جرت الإشارة لها فى تحديد ملامح شخصية الشاعر ، قد خففت التقاليد الأدبية في التراث العربى ، كثيرا من بشاعة ملامحها ، فلم ترسم قسمات "الشيطان" صاحب الشاعر ، بنفس الجهامة والقسوة والسوء التي رسمت بها قسمات "الشيطان الرجيم" الذى يستعاذ به فى فواتح الأعمال والعادات والعبادات ، وإنما أصبحت ملامح شيطان الشعر مألوفة مستأنسة محببة ، ولولا عنصر التذكير فى لفظه اللغوى ، لاقترب من "ربة الشعر" فى تراث الآداب الأخرى كالتراث اليونانى مثلا .

ولقد سمحت التقاليد التراثية وهي ترسم شخصية الشاعر أن توازن بين هيمنة وصرامة التقاليد الإسلامية ، التي ترفع سيف صفة "المتبنى" لمن يتجاوز الخطوط الحمراء وخاصة فى مرحلة ما بعد القول من ناحية ، ورسوخ جذور تقاليد ملامح ما قبل القول المتمثلة فى شخصية الشيطان "العبقرى" عند العرب من ناحية ثانية ، وتمثل هذا التوازن فى قسمات الشيطان الجميل الذى يبعث من الهيبة أكثر مما يبعث من الرعب ، مع أن لفظ الشيطان فى النصوص الدينية الخالصة ربما تكون له إيحاءات مضادة .

ومن اللافت للنظر أن يأتى "النثر" وهو قسيم الشعر في التراث الأدبى فيفسح صفحات كثيرة من أدبياته لتكريس صورة "الشيطان الجميل" فى الشعر وقد يأتى ذلك في صورة تلبس ثوب الإيهام بالصدق أو رداء الخيال الواضح . وكان ثوب الإيهام يأتى من خلال الخبر المسند الموثق من مثل ما يروى صاحب الأغانى بسند عن جرير بن عبد الله البجلى أنه قال [1] : "سافرت في الجاهلية فأقبلت على بعيرى ليلة أريد أن أسقيه ، فجعلت أريده على أن يتقدم فوالله ما تقدم ، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلته ،

١- الأغانى : الجزء التاسع ، ص ١٥٦ .

ثم أتيت الماء فإذا قوم مشوهون عند الماء فقعدت ، فبينما أنا عندهم إذ أتاهم رجل أشد تشويها منهم ، فقالوا : هذا شاعرهم ، فقالوا له يا فلان ، أنشد ، فإن هذا ضيف ، فأنشد :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

فلا والله ما خرم منها بيتا حتى انتهى إلى هذا البيت :

تسمح للحلى وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجل

فأعجب به ، فقلت : من يقول هذه القصيدة ؟ قال : أنا ، فقلت : لولا ما تقول لأخبرتك أن أعشى بني ثعلبة أنشدنها عام أول بنجران قال : فإنك صادق ، أنا الذى ألقيتها على لسانه ، وأنا مسجل صاحبه ، ما ضاع شعر شاعر ، وضعه عند "ميمون بن قيس" .

وكثيرة فى كتب تاريخ الأدب القديم ، مثل هذه الحكايات التي تروى بأسانيدها منسوبة أحيانا إلى أناس مجهولين من الذين يتلقون شياطين الشعر خاصة فى فضاء الصحارى الواسعة ، وأحيانا إلى شعراء معروفين يتحدثون عن لقاءاتهم بأصحابهم من الشياطين [1] . مثل هذه الرواية التى ينسبها أبو الفرج إلى دعبل الخزاعى ، عندما يقول : لما هربت من الخليفة ، بت ليلة بنيسابور وحدى ، وعزمت على أن أعمل قصيدة فى عبد الله بن طاهر فى تلك الليلة ، فإنى لفى ذلك ، إذا سمعت والباب مردود على : السلام عليكم ورحمة الله ، انج يرحمك الله ، فاقشعر بدنى من ذلك ، ونالنى أمر عظيم فقال لي ، لا ترع عافاك الله ، فإنى رجل من إخوانك من الجن ساكنى اليمن ، طرأ إلينا طارئ ، من أهل العراق، فأنشدنا قصيدتك :

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحى مقفر العرصات

فأحببت أن أسمعها منك ، قال فأنشدته إياها ، فبكى حتى خر فقلت له ، يرحمك

١- الأغاني ، الجزء العشرون ، ص ١٤١ وما بعدها .

الله ، إن رأيت أن تخبرني باسمك فافعل ، فقال أنا "ظبيان بن عامر" . وربما كان شيوع هذا النوع من الروايات هو الذى دفع واحدا مثل الجاحظ بنزعته العقلانية الى أن يفسر ظاهرة "تخيل" الالتقاء بشياطين الشعراء ، فى الفيافى الواسعة ، فيقول في كتاب الحيوان(١) : يكون فى النهار ساعات ترى الشخص الصغير فى تلك المهامة عظيما ، ويوجد الصوت الخافض رفيعا ويسمع الصوت الذى ليس بالرفيع مع انبساط الشمس غدوة من المكان البعيد ، ويوجد لأوساط الفيافى والقفار والرمال والحرار فى أنصاف النهار مثل الدوى من طبع ذلك الوقت وذلك المكان .

وإذا كانت مثل هذه التفسيرات العقلية تحاول أن تخفف من غلواء المبالغة فى تقدير البعد الغيبى القبلي لشخصية الشاعر ، فإن جناحا آخر من نتاج النثر الأدبى تكفل بمعالجة هذا البعد دون اصطدام بالعقلانية أو حاجة إليها ، وتمثل ذلك الجناح فى تأسيس ما يمكن أن يكون جنسا أدبيا نثريا كاملا يعتمد على تفسير البعد الغيبى وأبرز نتاج هذا الجنس ، "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى ، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ، فعند ابن شهيد فى رحلته إلى أرض الجن ، يكشف لنا من خلال انتقاله بين تابع وزابع عن أسماء الشياطين الظرفاء ، الذين ألهموا شعراء الإنس ما يقولون ، والذين حملوا السمات الرئيسية لشخصية الشاعر ويتبدى ذلك ممن خلال الكنى والألقاب التي تخلع على هؤلاء الملهمين ، فشيطان البحتري كنيته "أبو الطبع" وشيطان أبى نواس ، كنيته "حسين الدنان"(٢) وليست هذه الكنى فى الواقع إلا ترجمة لأشهر الصفات التى ارتبطت بكل من الشاعرين ممثلة فى إيثار الطبع فى مقابل الصنعة عند البحترى ، وفى استلهام دنان الخمر أعذب الألحان عند أبى نواس ، أما أبو العلاء فتقوده رحلة على شواطئ الدار الآخرة ، إلى اكتشاف أن منابع الشعر الحقيقى توجد فى عالم الجان ، وأن ما وصل شعراء الإنس من إبداعهم فألهمهم لم يكن إلا شرارة ضوء من نار عظيمة ، أو شظية عابرة من شجرة أراك

١- الحيوان ، الجزء السادس ، ص ٢٤٨ .

٢- انظر ، رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد / ص ، ١٣٨ ، ١٥٨ ، تحقيق بطرس البستانى ببروت ، ١٩٥٠م .

ضخمة ، يقول ابن القارح مخاطبا شيخا من شيوخ الجن في رسالة الغفران [١]
أخبرني عن أشعار الجن ، فقد جمع منها المعروف بالمرزباني قطعة صالحة ، فيقول ذلك الشيخ : إنما ذلك "هذيان" لا معتمد عليه ، وهل يعرف البشر من النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض ؟ وإنما لهم خمسة عشر جنسا من الموزون قل ما يعدوها القائلون ، وإن لنا لآلاف أوزان ما سمع بها الإنس ، وإنما كانت تخطر بهم أطيفال منا عارفون ، فتنفث إليهم مقدار الضوازة من أراك نعمان" .

والواقع أن هذين العملين النثريين لابن شهيد وأبي العلاء اللذين عاشا فى القرن الخامس الهجرى كانا تتويجا لما اختزنه الوجدان العام فى التراث العربى القديم عن مفهوم شخصية الشاعر ومكوناتها، وصلتها بمخزون الإبداع الذى يوجد فى عالم آخر، وهو تصور كان يعطى للشعر من الإيجابية بقدر ما يسلب من الشاعر ، وكان يسعى إلى تعميم ينضبط معه تعريف الشعر عند العرب ، تعريفا يسلك فيه عامة الذين يشرفون بالانتماء الى هذا الفن ، ويوسم الخارجون على هذا التصور بالخطل والبطلان ، كما قال ابن الاعرابى ، عن شعر أبى تمام عندما سمعه : "إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل" . وهو تصور ينسجم مع الروح العامة التي كانت تسود مرحلة البحث عن قواعد عامة لنتاج أدبى كالشعر خرج لتوه من صراع بين مفاهيم الحضارة الوثنية والسماوية ، ولمبدع كالشاعر ، أفلت من لعنة المطاردة الشيطانية ، ووجد لنفسه مكانا متميزا فى صدر حضارة تقدس الكلمة .

إن هذه الفترة هى التى صكت فيها القيود الذهبية الكبرى حول شخصية الشاعر، وهي قيود أرادت أن تثبت العلائم الرئيسية لهذا الفن من خلال التقاط الملامح التى تستجيب للتقعيد ، وبقدر ما كان يتم تثبيت تلك العلائم ، كانت شخصية الشعر تظهر على حساب شخصية الشاعر حتى عند أولئك النقاد الذين حاولوا أن يظهروا قدرا كبيرا من فهم بواعث التطور وأن يفردوا مساحة لشخصية الشاعر لكى تنمو بالفن

١- انظر رسالة الغفران ، تحقيق د . عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٠ ص ٢٤٤ .

الشعرى ، فابن قتيبة الذى يتمرد على نظرة عصره إلى المحدثين باعتبارهم أقل شأنا من القدماء ، ويعلن فى كتابه الشعر والشعراء عبارته الشهيرة : "ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل للفريقين ، وأعطيت كلا حقه ، ولم يقصر الله والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولاخص به قوما دون قوم"(١) .

ابن قتيبة الذي لعن هذا المبدأ الذى يكاد ينتصر لشخصية الشاعر من شخصية الشعر ، هو الذي يعود فى نفس الوثيقة بعد صفحات قليلة لكي يقول : "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر ويبكى عندمشيد البنيان ، لأن المتقدمين ، وقفوا على المنزل الدارس والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ، فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ..." (٢)

والمرزوقى حدد بدوره الإطار العام لما يتحقق فيه عمود الشعر وتحدث عن خصائص دقيقة فى وحدات القصيدة ينبغى ألا يجنح بها الشاعر خارجها ، مثل جزالة اللفظ واستقامته ومشاكلته لمعناه وشدة اقتضاء القافية له وشرف المعنى وصحته والتحام أجزاء النظم والتئامها(٣) ، بل أن واحدا مثل قدامة بن جعفر حدد الدوائر التى ينبغى أن يتحرك فيها المعنى الشعرى ، فإذا أعجب الشاعر بسمات حسنة لدى إنسان ما وحاول أن يصوغ ذلك شعرا ، فعليه أن يتذكر أن جماع الفضائل أربعة "العقل والشجاعة والعدل والعفة" ، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ماسواها ... وبتركيب أصول الفضائل الأربعة تنتج فضائل جديدة ، فمن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات ومن تركيب العقل مع العفة توجد الرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة ومن تركيب الشجاعة مع العفة ، إباء المنكر والغيرة على الحرم ... الخ (٤) .

١- الشعر والشعراء ، ص ٢ .

٢- المرجع السابق ، ص ٧ .

٣- المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ .

٤- قدامه بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٣٩ وما بعدها .

وكانت قيود الخليل الذهبية قد سبقت هذا كله باكتشاف بحور الشعر ودوائره ، وترك الشعراء يتحركون داخل دائرة غابة مسورة هي أكبر منهم وعلى شخصية الشاعر أن ترقص فى سلالها .

فى مقابل محاولة صك القيود الذهبية من النقاد واللغويين لصالح شخصية اللغة والشعر على حساب شخصية الشاعر ، تشكلت مجموعة من صيحات التمرد والخروج من قبل الشعراء تحاول أن تضع فى المرتبة الأولى شخصية الشاعر لاقيود الشعر ، وكان من أقدم هذه الصيحات ، صيحة الفرزدق المشهورة فى وجه النحوى عبد الله بن أبى اسحاق الحضرمى ، عندما أنشد الفرزدق قوله :

وعض زمان بابن مروان لم يدع   من الناس إلا مسحتا أو مجلف

فاعترض عليه النحوى باسم "شخصية اللغة" قائلا : "علام رفعتها" ؟ يعني كلمة القافية ، فأجابه الشاعر غاضبا : "رفعتها على ما يسوءك وينوءك ، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا : "والعبارة الأخيرة كانت تهدف إلى إعادة ترتيب الأولويات ، بحيث تتقدم شخصية الشاعر إلى شخصية اللغة ، وتبدو وكأنها هى التي تسوق خطى التطور بدلا من أن ترسف في قيودها .

وأبو العتاهية عندما تعقبه العروضيون وأدركوا أن بعض قصائده التي يصوغها على إيقاع أنغام الملاحين فى دجلة ، لا تستجيب لقواعد عروض الخليل ، ولاحظوا عليه ذلك ، رد عليهم بصيحته المشهورة : "أنا أكبر من العروض" وكان يعنى أيضا أن شخصية الشاعر مقدمة على ما انتهى إليه أصحاب القواعد من مبادئ صاغوها .

أما إجابة أبى تمام المشهورة فى وجه سؤال ابن الأعرابى ، فقد لخصت زاوية أخرى من القضية ، هي صراع شخصية الشاعر مع الناقد أو المتلقى ومدى خضوع الشاعر للعرف السائد فى الأداء اللغوى ، أو شقه طرقا جديدة لأعراف قد تسود فيما بعد ، فعندما سأل ابن الأعرابى أبا تمام : لم لا تقول ما يفهم ؟ أجابه أبو تمام على الفور : ولم لا تفهم ما يقال ؟

وكان جانب من الصراع يتبدى فى أشكال عملية ، فالأنماط المألوفة تهجر كما صنع أبو نواس مع الوقوف على الأطلال فى مطالع القصيدة واستبدل بها الخمر ، والاستثناءات يتسع رقعتها كما صنع أبو العلاء مع اللزوميات التى أقام منها فنا متكاملا ، وشخصية الشاعر يتسرب جزء من خصائصها من خلال الشد والجذب ، لتصبح بعد حين جزءا من شخصية الشعر ، وغالبا ما يحدث ذلك فى غفلة من صائغي القيود وحراس الغابة ، ثم يتم الاستسلام فى جيل تال .

ذلك جانب من ميراث "شخصية الشاعر" فى التراث النقدى ، تلقاه الواقع النقدي والشعري المعاصر ، ولم يكن ليستطيع أن يغفله أو يتجاهل وجوده ، ولكنه فى الوقت ذاته كان عليه أن يعيد ترتيب الأوراق وتنظيم الأولويات ، والتنبيه لوظائف جديدة للشاعر تجاه اللغة والتطور والذات والآخر ، قد تنفق فى جانب منها مع بعض الوظائف المناظرة للشاعر في التراث ، ولكنها تختلف فى كثير منها استجابة لتغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية ، واستجابة أيضا لشدة إيقاع هذه التغيرات وسرعة بروز المستجدات فيها ، وهى تلك السرعة التى لم تسمح بوجود المدى الزمنى الملائم لبروز قاعدة واستنتاج عناصر ، والركون إلى مسلمات ، ثم التحفز بعد عقود أو ربما بعد قرون لإثارة التساؤلات حولها ، تمهيدا للتمرد عليها ، إن هذه الدورة بين الثبات والتغير ، والتي كانت تمثل قضية "شخصية الشاعر" محورها استسلاما أو تمردا ، والتي كانت تتم فى مدى زمنى مستريح ، يذكرنا برحلة القوافل من الأندلس إلى الصين ، هذه الدورة أصبحت تتم الآن بسرعة رحلة الطائرات من الأندلس إلى الصين مكتسبة من ثقافة العصر ووسائل اتصاله ، سرعة الحركة ووسائل الاختراق والالتفاف وشدة الاتصال برياح تهب من ثقافات أخرى ، والقدرة على تحاور تيارات المد والجزر فى البقعة الواحدة .

ولم يعد الأمر فى يد النقاد وحدهم يرسمون ملامح شخصية الشاعر ويتحسسون آثارها فى مجال العمل أو الجنس الأدبى وإنما تكلم الشعراء أيضا وطرحوا تصوراتهم لأبعاد مجال الرؤية المتاحة أمامهم ودور شخصية الشاعر الفرد فى تطوير الجنس الأدبى المنوط به .

لقد سلطت كثير من أضواء الدراسات الحديثة على قضية الإلهام وبصرف النظر عن النتائج التي تم التوصل إليها ، فقد حلت هذه الدراسات كثيرا من الغموض الذى أحاط بشخصية الشاعر باعتباره كائنا ، أكثر تجانسا مع كائنات عوالم غيبية أخرى وأصبحت شخصية الشاعر تمثل نمطا للشخصية البشرية تنفذ إليه من خلال قصيدته، وكما يقول جورج جون [1] "لقد أصبح من الشائع والمألوف الآن أن يقال إن قراءة قصيدة يعنى الذهاب إلى لقاء إنسان ... وإذا كانت عصور طويلة قد اعتقدت أنه ينبغي أن تعرف الإنسان لكى تحب فيه الشاعر ، فإن العكس هو الصحيح ، فإنه من خلال معرفة الشاعر وحده يمكن أن نتعرف فيه على جوهر الإنسان الذى يشبهنا". لقد تحولت شخصية الشاعر إلى نمط "إنسانى" يشع ضربا من المعرفة ، يقترب بنا من عوالم لا تنتمى إلى عالم "الشيطان الجميل" أو الآلهة فى ودیانها السحرية ، بقدر ما تنتمى إلى عالم "الإنسان الواقع أو المرتجى" ومن خلال ذلك لم يعد الامتداد فى شخصية الشاعر امتداد الجذور التى تبحث عن أصولها القبلية ، وإنما امتداد الأغصان التي نبحث عن إيماءاتها وإشاراتها وظلالها البعدية .

ولم يعد الشاعر مجرد أداة في يد قوي غيبية ، كما كان الشأن فى محاورات أيون عند سقراط وأفلاطون ، وإنما أصبح أداة مستقلة من أدوات التغيير والتطوير ، يمتلك أدوات خاصة لالتقاط بذور غير المألوف فى ركام المألوف وللمزج بين المتناقضات ، واستغلال طاقاتها المتقابلة فى بناء قوة دفع جديدة ، يقول الناقد الفرنسى جون كلود رينارد فى كتابه : "ملاحظات حول الشعر"[2] مشكلة الشاعر الأولى هى أن عليه أن يتوصل إلى استخدام اللغة ليوضح عالمه الخاص مع احتفاظ اللغة بحريتها فى التعامل مع عالمها العام ، ومشكلته الثانية أن عليه أن ينجح في أن يقول بطريقة تسمح له بأن يقول ما لا يمكن أن يقال ، ومشكلته الثالثة هى أن عليه أن ينتج ضربا من اللغة ، تستطيع ، خلال انطلاقها من الكلمات أن تدعو إلى إعادة

1- Georges Jean : La Poesie P . 150 Edition du Seuil

2- Jean Claud Renard: Notes Sur la Poesie P . 11 Editions du Seuil . 1970

خلق هذه الكلمات بطريقة أخرى ، ثم إلى أن تتواجه هذه المخلوفات لكي تفلت من أسوار الحدود المألوفة ولكي تصبح لديها القدرة على المعرفة والفعل ، وعلى تشكيل علاقات طازجة دائما مع الواقع ومع التاريخ ، ومشكلته الرابعة هى أن يسمح للغة بأن تظل قادرة على الاتصال في الوقت الذى يكون قد اجتاز بها بالتأكيد حدود الاتصال" .

إن شخصية الشاعر الحديث الذى يواجه مشاكل من نمط المشاكل الأربع التي يعددها رينارد لم تعد شخصية تماثل التصور السائد القديم للشخصية الواسطة التي كان يضفيها التصور الغيبى على الشاعر وإنما أصبحت شخصية تنتمى إلى نمط المبادرة والفعل والإحساس بالذات وتلمس الهدف ، وهى معان ترددت فى أحاديث بعض الشعراء العرب المعاصرين ، فى كتاباتهم حول دور الشاعر أو مفهوم الإبداع الشعرى ، وينبغى ونحن نتأمل بعض اعترافات الشعراء في هذا المجال أن نشير إلى وجود تداخل كبير بين مفهوم شخصية الشاعر بعامة وشخصية الشاعر الخاصة ، فعندما يكتب نزار قبانى ، أو صلاح عبد الصبور أو البياتى أو أدونيس عن مفهوم الشعر وملامح شخصية الشاعر ، فإنه يغمس قلمه دون شك فى مداد تجربته الخاصة ، ولكنه ينطلق منها ليعم التجربة ويحاول أن يجعلها منسحبة على "الشاعر" بأداة التعريف غير مقتصرة على شاعر بعينه هو صاحب التجربة ، وذلك النوع من الانطلاق إلى العام من خلال الخاص ، هو أقرب ما يكون إلى جوهر التجربة الشعرية ذاتها فى بعض جوانبها ، ولعل فى النص الذى اقتبسناه من جون كلود رينارد ، إشارات إلى بعض الجوانب التى نشير إليها فى امتزاج العام والخاص فى التجربة الشعرية ، ونضيف اليها هنا ملاحظة هذا الامتزاج فى حديث الشعراء عن الشعر .

يقول نزار قبانى فى كتابه : "الكتابة عمل انقلابى"[1] : "القصيدة الجيدة هي النسخة الأولى التى ليس لها نسخة ثانية سابقة لها أو لاحقة بها ، يعني أنها زمان

١- نزار قبانى : الكتابة عمل انقلابى ص ٧ وما بعدها ، الطبعة الرابعة - بيروت ١٩٨٤م .

وحيد هارب من كل الأزمنة ، والقصائد الردئية هى القصائد التي تعجز عن تكوين زمنها المخصوص فتصب فى الزمن العام ، وتضيع كما تضيع مياه النهر فى البحر الكبير ، إن الشعراء فى عالمنا العربى هم بعدد حبات الرمل ، فى الصحراء العربية ، ولكن الذين استطاعوا إن يخرجوا من المألوف الشعرى إلي اللامألوف ، ويطلقوا فى السماء عصافير الدهشة ويقيموا للشعر جمهورية لا تشبه بقيه الجمهوريات .. يعدون على الأصابع .. بالشرط الانقلابي تعنى خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضى بكل أنواعها الأبوية والعائلية والقبلية، وإعلان العصاية على كل الصيغ والأشكال الأدبية التى أخذت بحكم مرور الزمن شكل الوثن" .

إن هذا النص قد يقودنا مباشرة إلى مجال حديث الشعراء المعاصرين عن دور شخصية الشاعر فى تطوير الفن الشعرى ، فالوصول إلى هذا النمط من الشعراء الذين يعدون على الأصابع ، من بين عدد كبير ممن يمارسون الشعر وينافسون حبات الرمل عددا ، على حد تعبير نزار ، يتطلب وجود سمات خاصة في شخصية الشاعر، ووعي بخطورة الفن الذى يمارسه ، وتثقيف لجوانب الشخصية الشاعرة من خلال اتصالها بمنابع فكرية وفنية وحياتية متعددة ، وانعكاس لهذا كله على العمل الذى يتخلق بين يديه بطريقة أو بأخرى ، كثيرا ما تحاور حولها الشعراء والنقاد المعاصرون فى حديثهم عن العلاقة بين الشعر والشاعر .

ولنسجل هنا أن كم الحوار حول شخصية الشاعر ، وأبعاد تجربته ، من قبل الشعراء أنفسهم ، يعد في ذاته ظاهرة لافتة للنظر بالقياس إلى الموروث العربى ، ذلك أن الإشارات التي كانت تأتي على ألسنة الشعراء القدماء حول تجاربهم كانت غالبا ما تتسم بالإيجاز وباللمحة الخاطفة ، وكان كثير منها يدور حول فكرة تثقيف الخاطرة الأولى ، والمبيت بأبواب القوافى محاورا مناوشا لكي يصطاد منها الحسان كما يصور ذلك ، الشاعر الأموى سويد بن كراع فى لوحته الجيدة التي ترددها كتب الأمهات حين يقول :

أبيتُ بأبواب القوافي كأنّما ... أُصادى بها سِرْبا من الوحشُ نُزَّعا

أكالئُها حتى أعرسَ بعدما يكونُ سُحَيْرا أو بُعَيْدا فأهجَعا

عواصيَ إلا ما جعلتُ أمامَها عصًا مربد تَغشى نحوراً وأذرعا

أهَبْتُ بغُرِ الأبداتِ فراجعتْ طريقًا أمَلّتهُ القصائدُ مَهْيَعا

بعيدةُ شاو ، لا يكاد يردها لها طالبٌ حتى يكلّ ويَظلعا

إذا خِفْتُ أن تروى علىّ رددتُها وراء التراقى خَشيةً أنَ تَطلّعا

وجشَّمنى خُوف ابنِ عفان رَدَّها فثقّفْتُها حْولاً حريدا ومربعا

وقد كان فى نفسى عليها زيادة فَلَمْ أرَ إلا أن أطيع وأسْمعَا

لكن الكتابات النثرية للشعراء القدماء حول تجاربهم الشعرية ، لم تكن بهذا الكم من الشيوع الذى يمكن أن يلحظه القارئ بالنسبة للشعراء المعاصرين الذين كتب كثير منهم عن تجربته الشعرية فصلاح عبد الصبور يكتب "حياتى فى الشعر" ، ونزار قباني يكتب "قصتي مع الشعر" ، وعبد الوهاب البياتى يكتب "تجربتي الشعرية" ، وأدونيس يكتب "زمن الشعر" وسميح القاسم يكتب "حياتي وقصتى وشعرى"، وهكذا يفعل أحمد عبد المعطى حجازى وفاروق شوشة ومعظم الشعراء المعاصرين البارزين ، وهذه الظاهرة فى ذاتها تدل على مدى تزايد الوعي لدى الشاعر المعاصر ، بأهمية دور الفنان الفرد وشخصيته فى تطوير الجنس الأدبى الذي يتخلق بين يديه .

وحديث الشعراء عن لحظات ميلاد التجربة لديهم ، يعقد جسرا هاما ما بين الفكرة التقليدية الشائعة التي تربط الشاعر بمنابع ما قبل الإبداع والفكرة المعاصرة التي تلقى على الشاعر مسئولية كبري إرادية وواعية ، يقول نزار قبانى : "تأتينى القصيدة أول ما تأتي بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة، تضرب كالبرق وتختفى كالبرق ، لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب ، مكتفيا بالإضاءة الأولى التى يحدثها ، أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد ، ومن تجمع البروق وتلاحقها

١- نزار قبانى : قصتى مع الشعر ، بيروت ١٩٧٣م ، ص ١٨٦ .

تحدث الإثارة النفسية الشاملة ، وأبدأ العمل على أرض واضحة ، وفي هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلي وبصيرتي" .

وهو قريب مما يقول صلاح عبد الصبور ، وهو يرصد لحظة ميلاد قصيدته [1] "إنها تبزع فجأة مثل لوامع البراق" وهذا البزوع نفسه تتم به العودة إلى مجالات معرفية مناظرة ، فهو قد يقترب من فكرة الحدث كما عالجها الفلاسفة فى نظرية المعرفة ، أو فكرة الإلهام أو فكرة الإشراق الصوفى الذى يشكل شرارة أولى للون من المعرفة الدينية ، ويرتفع بالشعر عن مجرد كونه مقدرة لغوية أو موسيقية لإعادة صياغة موروث تم استيعابه ، إلى كونه نافذة هامة للمعرفة الإنسانية ، وهو ارتفاع يعود به في الواقع إلى المعنى الأصل الذى اختزنته اللغة لكلمة الشعر ، وهو معنى العلم كما تذكر معاجم اللغة ، يقول ابن منظور فى لسان العرب [2] : "شعر به ... علم.. وليت شعرى أي ليت علمى أو ليتنى علمت ، والشعر منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا" .

إن هذا اللون من الحوار حول طبيعة الشرارة الأولى فى عملية الإبداع الشعرى كان استجابة للنزعة الحديثة التى أطرحت فكرة الشاعر النظام ، الذى يمثل نمطا من أنماط الزينة فى المجالس أو شارة من شارات الوجاهة فى قصور الأمراء ، وأحلت شخصية الشاعر محلا موازيا لشخصية العالم والفيلسوف ، وأناطت به الإسهام في مساعدة الإنسان على مواجهة ألغاز الحياة التي تتفجر أمامه كل لحظة ، وكان ازدهار العلم فى أعقاب الثورة الصناعية وامتدادتها في العصر الحديث ، قد جعل محبى الشعر وأعداءه معا يطرحون التساؤلات التي جسد بعضها الشاعر الفرنسى لوتر يامون فى القرن التاسع عشر عندما قال : "لقد عرفنا أن هناك فلسفة وراء العلم فهل هناك فلسفة وراء الشعر" ، وهذا السؤال عقب عليه الناقد الفرنسى رولاند دى رينفيل فى مطلع النصف الثانى من هذا القرن العشرين بأنه سؤال مازال واردا ،

١- صلاح عبد الصبور : حياتى في الشعر ، ص ٨ بيروت ١٩٦٩ .

٢- لسان العرب لابن منظور ، دار المعارف ، ج٤ ص ٢٢٧٣ .

وتساءل بدوره قائلا :(١) هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطا مجانيا ، تحلى به الأنشطة الأخرى ، دون أن يكون له حق القدرة فى أن يطمع فى إضافة شئ ؟ وهل ينبغى أن يظل ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية ، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة" ؟ ويضيف قائلا : "إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك نحفتظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا وليس أمامنا الا أن نحاول مواجهة الشعر بها ، لكى ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيها لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها"(٢) .

إن هذه الموجة التى سادت التفكير النقدى الحديث تجاه الشعر ازدهرت معها فكرة أهمية "شخصية الشاعر" فى إنعاش الشعر والوصول به إلى الدور المعرفى والوجدانى المنوط به ، وكان وجود هذه الشخصية عند ناقد مثل عباس محمود العقاد شرطا ضروريا لتطور آداب الأمم وكان انعدامها مدعاة إلى تشابه نتاج الشعراء وذواتهم ، ومن ثم إلى شيوع الركود والتخلف ، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر أنه لا يرى بينهم "تلك النماذج الحية من صور الشعر ، والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين ، ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير ، وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر ، أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علاقة ، أو لكل منهم شارة مميزة" (٣) .

وهو يحدد فى دراسة أخرى مفهومه لدور الشاعر المعاصر فى مقابل دور شاعر القرون الوسطى ، من خلال بروز ملامح "شخصية الشاعر" عندما يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم" (٤) "أنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى

1- Voir : Rolland de Reneville, : L'exprience poetique, P. 9 Paris , 1949

2- Ibid, P.10 .

٣- العقاد : ساعات بين الكتب ، مقال الشعر فى مصر ، ص ١٤ ، بيروت ١٩٦٨ .

٤- العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ١٦ ، كتاب الهلال ١٩٧٢ .

وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية ، فإن نشوء الشاعر الحر فى التعبير عن ذات نفسه ، والإعراب عن ميوله ، وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة ، ففى بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل إنسان فى هذه الفترة ، ولذا تراهم فى روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فيهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أوجهة شعور، أو نزعة تفكير ، حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور ، نجمت الحريات الشخصية ، أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالا عن الجماعة فيتفاوت الشعراء فى الأذواق والموضوعات وطرائق التناول ، والإحساس بالطبيعة فيرى المطلع على شعرهم كأنه يطلع علي نسخ شتى من الكون قد طبع كل منهم على مرآة تختلف عن سائر المرايا فى التصوير والتلوين" .

لقد اتخذ العقاد من فكرة "شخصية الشاعر" محورا رئيسيا لفكرة المذهب الجديد فى أداء الشعر ونقده ، واعتبر درجات نضج هذه الشخصية مقياسا ، لانتقال الشاعر من عصر إلى عصر وأهليته لأن يدرج فى عداد من يستوعبون جوهر الشاعرية ، أو من يظلون يدورون فى ردهات أعراضها ، ولقد امتد العقاد بنظريته تلك فجعلها تنسحب على الأدوات الفنية للشعر وطريقة استخدامها من قبل الشاعر صاحب الشخصية المستوعبة على نحو يفترق به عن الشاعر التقليدي : "وإذا كان لابد من التشبيه فلنشبه ما يبثه فى نفوسنا من حنين أو وحشة أو سكون أو ذكرى ، ففى هذا، لا في رؤية الشكل ، تختلف النفوس باختلاف المواقف والخواطر" [1] ونحن هنا نشهد تطوراً رئيسيا لفكرة البلاغة القديمة عن الصورة والتي كانت تعاملها على أنها كائنات مستقلة تكتسب قيمتها من ذاتها لا من علاقتها بشخصية الشاعر .

ومعلوم أن العقاد جعل من فكرته تلك رأس حربة فى هجومه النقدى الشهير على

١- العقاد : الديوان فى النقد والأدب ص ٥٣١ (المجموعة الكاملة المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبنانى .

أحمد شوقي ، الذي اعتبره العقاد ، نموذجا لمن توقف بالشعر عند حد سلامة اللغة وجريان الألفاظ والقدرة على "الكلام النحوى الحلو" دون أن تمتد به قدراته إلى حد امتزاج شخصيته بأدوات فنه ، وفى هذا الاطار وجه العقاد لشوقى نقده الشهير في الديوان ، والذى يحمل ، رغم التحامل التطبيقى فى كثير من جزئياته ، نصوصا نظرية هامة لعلها كانت أكثر النصوص صراحة وحسما فى تفجير قضية شخصية الشاعر في النقد الأدبى الحديث فى الربع الأول من القرن العشرين ، وقد أثارت هذه النصوص قدرا كبيرا من النقاش وحفرت مجرى لها فى مناهج البحث في الدرس الأدبى فى العقود التي تلتها ، ولا شك أن "عمدة" هذه النصوص ، هو ذلك النص الذى يلخص رأي العقاد فى جوهر قضية شخصية الشاعر وعلاقتها بطريقة استخدام أدوات الشعر ، عندما يخاطب شوقى قائلا"(١) :

"فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لامن يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أشياء حمراء أو خمسة بدل شئ واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما

١- المرجع السابق ، ص ٥٣٤

تزيد المرآة النور نورا ، فالمرآة تعكس على البصر ما يضئ عليك من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده ، وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية" .

إن هذا النص يمثل كما قلنا نصا مفتاحا فى الحديث عن دور شخصية الشاعر فى التشكيل الشعري الجيد ، من خلال تمثله للعناصر الخارجية في تجلياتها الحسية أو المعنوية ، ورصد وقعها على مرآه شاعرية خاصة ، ومزجها بملامح نفس بشرية شاعرة ذات سمات معنية ، ثم إعادتها إلى الواقع الخارجى وقد تمثلتها شخصية الشاعر كما يتمثل الجسد الصحيح الغذاء الجيد .

غير أن العقاد نفسه امتد بهذه النظرية من جانبها السلبى إلى جانبها الإيجابى امتدادا مثيرا للجدل ، ونعنى بالجانب السلبى القول بأن شعرا ما تقل درجة جودته بقدر قلة أثار امتزاجه بالشخصية البشرية التي تخللها فى مرحلة الإبداع ، ونعنى بالجانب الإيجابى أن يكون الشعر الجيد هو الذى تنعكس عليه شخصية صاحبه ، وأبعد من هذا قليلا أن يقال يعكس حياة صاحبه ، كما ذهب إلى ذلك العقاد فى كتابه :ابن الرومي حياته من شعره" وهو الكتاب الذى قدم نموذجا تطبيقيا لفكرة علاقة الشعر بشخصية الشاعر ، أو ملامح المنهج البيوجرافى الذي مازال يثير جدلا فى الدرس الأدبى .

لقد وقف أمام مزايا الشعر وقفته أمام الجمال فى وجوه الحسان ، تتعدد أشكاله التي يتبدي فيها ، وتتفاوت درجات الافتتان بأنماطه مع اختلاف بينهما فاللمحة "الواحدة من ملامح الجمال تحلو فى هذا الوجه وتحلو في ذاك ، ولا تشابه بينهما فى غير الحلاوة ، ففى العيون ألف عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها ولا تتفق اثنتان

منها فى معانى النظرات ومحاسن الصفات وليس هناك إلا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال" (١) .

غير أنه انتقل من هذا المسلمة الأولى ، لينتقل إلى سمة فى الجمال الشعرى ، لا يكون الشاعر شاعرا إلا بنصيب منها ... وتلك هى الطبيعة الفنية " ويفسر العقاد تلك الطبيعة الفنية بأنها تلك "التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو من الصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته" (٢) وطبق العقاد منهجه ذلك على ابن الرومى مستخلصا حياته من شعره ، مقابلا بين الأخبار التي وردت عنه عند القدماء وما يقابلها فى شعره عاقدا فصولا للحديث عن تفاصيل حياته العائلية والمعيشية من خلال ذلك المنهج ، أصله ونشأته ، أبوه ، أمه ، أخوه ، أولاده ، وزوجته ، تعليمه ، مزاجه ، وأخلاقه ، معيشته ، لماذا فشل ، عقيدته ، هجاؤه ، هو وشعراء عصره ... إلخ ، وهذا التفصيل نفسه هو الذى ضيق من مفهوم دائرة الحياة ، التى أصبحت حياة امرئ فرد قد لا تكون العناية بها فى ذاتها هى مطمح ما يسعى جيل من الدارسين أن يتعرف على أدق تفاصيله ، وأن يركب إلى ذلك أوعر الطرق، وهو طريق لغة الشعر التي لم تخلق لكي تقدم المعلومة وتؤيد الوثيقة ولو أن مفهوم الحياة اتسع فى هذه النظرية ليصل إلى منطقة كتلك التي حلم الناقد الفرنسي سانت بيف أن تغطيها الدراسات الأدبية يوما، وهى منطقة الفصائل البشرية النفسية التي يمكن أن تكون قابلة للتصنيف الدقيق كما يصنف العلم فصائل الدم وخصائص الأجناس الجسدية فيتم التعرف على الكل من خلال الوقوف أمام الجزء،(٣) لو أن الدائرة اتسعت على هذا النحو لحملت النظرية معها بذور تطورها .

١- العقاد : ابن الرومى حياته من شعره ، ص ٣ الطبعة السادسة القاهرة ، ١٩٧٠م .

٢- المرجع السابق ، ص ٤

٣- انظر كتابنا : الأدب المقارن ، "النظرية والتطبيق" دار الثقافة – الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

ولا شك أن النظرية تصطدم بالعقبة الرئيسية المتمثلة فى الشعر الموضوعى الذي يلتقى مع الشعر الغنائي فى كثير من خصائصه ، ولكنه بالتأكيد لا يعكس حياة صاحبه ولا يطمح إلى ذلك ، لأن النماذج التى يجسدها شاعر موضوعي في نتاجه ، يكون بينها من التباعد بل والتناقض ما بين أطراف الحياة المختلفة ، وحين حاول بعض أنصار هذا المنهج البيوجرافي فى الثقافة الأوربية أن يعمموه علي النحو الذى أشار إليه العقاد فيما بعد ، كان من الحجج التى أثيرت فى وجوههم : أين نجد شخصية الشاعر شكسبير ؟ هل فى الأمير الدنماركي "هاملت" أم فى العبد المغربى "عطيل" أم فى التاجر اليهودى "شيلوك" أم فى المرأة التي تغار ، والوصيفة التي تحتال ، والجندي الذى يستبسل ؟ وكل تلك شخصيات متناقضة تزدحم بها مسرحيات شكسبير وتصدر عن نفس شاعر واحد .

وحتى فى القصيدة الغنائية البحتة لم يجر التسليم أبدا باعتبار القصيدة الجيدة وثيقة تشف عن نفس صاحبها ، فأصحاب منهج التحليل النفسي فى النقد الأدبي ، يرون أن القصيدة قد تكون تعبيرا عن عالم فشل صاحبه فى أن يجده فى الواقع ، فاستراح إلى أن يتوهمه في الشعر ، وذلك مسلك نفسى وفنى طبيعى ، وأصحاب التحليل اللغوى ، يرون أن لغة الشعر بطبيعتها لغة مراوغة ، ليس من شأنها أن ترسم لنا خطا بين نقطة البداية ونقطة النهاية ، فذلك أقرب إلى وظيفة لغة النثر والشعراء أنفسهم يرون كما يقول أدونيس أن "أهزل الآثار الشعرية هى غالبا الآثار التي لا تكشف إلا عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية" (١) ويستريحون أكثر إلى مصطلح مثل قصيدة القناع" تبدو من خلاله القصيدة كائنا مستقلا ، يتوجه خلاله الشاعر ، كما يقول عبد الوهاب البياتى (٢) إلى : "خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبعد عن حدود الغنائية والرومنسية التي تردى أكثر الشعر العربى فيها فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها ، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل ،

١- أدونيس ، زمن الشعر – دار العودة – بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٢.

٢- عبد الوهاب البياني : تجربتى الشعرية ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٨م ، ص ٣٥ .

إن القصيدة فى هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر وإن كان هو خالقها" وهو نفس المعنى الذى يعبر عنه شاعر آخر مثل صلاح عبد الصبور عندما يقول : "الشاعر ... لا يعبر عن الحياة ، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة ، وأكثر منها صدقا وجمالا، ولكنه لابد أن يخلق إذ إن وقوفه عند التعبير هو قصور فى رؤيته ، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفة مرضية" (١) .

إن هذه النصوص لا تعارض فى الواقع فكرة شخصية الشاعر وأهميتها فى العمل الشعرى ، ولكنها توسع من مجالها عندما تجعل هذا المجال متصلا بالحياة لا بحياة واحدة ، وترتفع بهذا المجال عندما تختار منه عناصر الثبات والديمومة التى يمكن أن تستصفى للفن لا عناصر الاستهلاك التي قد لا تضيف إلى تاريخ الإبداع شيئا ، وهى من خلال ذلك تسعى إلى تحرير مفاهيم شائعة ، قد ينتصر بدعواها الفن الهابط أحيانا ، مثل التجربة والصدق ، والبحث عن دليل يؤكد أن هذا الشاعر قد خاض هذه التجربة بعينها ، وأنه صادق فى نقل وقائعها إلى شعره ، وتحت هذه الدعوى يمكن أن يتسرب كثير من شعر "المعاناة" اليومية ، لا المعاناة الفنية إلى سجل الشعر الجيد ، وهو ما لا يختلف النقد اليوم على عدم التسليم به ، فالعمل الجيد لا يقاس بحجم المعاناه التي تقف وراءه ، ولا بعدد الساعات التى كتب فيها ، ولا بكمية الدموع التى وجدت منسكبة على مخطوطة القصيدة ، ولا حتى بسمو المشاعر الوطنيه أو الخلقية أو الاجتماعية التي يحتوى عليها ، وإنما ببنائه الفنى قبل هذا كله ، وبصدقه الفني لا صدقه الواقعى ، وبعمق تجربته الفنية لا تجربته المعاشة ، وتلك كلها عناصر تفسح مجالا كبيرا لبروز شخصية الشاعر الذى يقف وراء العمل الفني ، لا شخصية الرجل الذى يقف وراء الأحداث الواقعية .

إن الاتكاء على شخصية الشاعر فى دراسة آثاره الفنية ، كان يتخلل مناهج نقدية كثيرة ، وكان يتخذ أحيانا شكل الانطباع المسبق الذى يجعل ناقدا ما ينتصر لعمل شعرى وينتصر غيره من النقاد ضده استجابة فى الحالتين لفكرة شخصية الشاعر

١- صلاح عبد الصبور : حياتى مع الشعر ، ص ٣٩ .

التي ربما تكون قد تشكلت من قبل في رأس الناقد، أو تولد لديه انطباع معين حولها نتيجة لظروف خارجة عن النص ، ولعل العقاد نفسه كشاعر كان من أكثر من تفاوتت حولهم آراء النقاد نتيجة لهذه الانطباعات المتكونة عن شعره ، فعلى حين كان يرى ناقد مثل محمد مندور فى شعر العقاد أن "من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه ، مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر" (١) ، كان يرى واحد مثل "زكي نجيب محمود" أن بعض قصائد العقاد مثل "ترجمة شيطان" تستحق أن توضع فى صدارة الإنتاج الشعرى العربى فى أوائل القرن(٢) ، وهى نفس القصيدة التي قال عنها مندور "إنها ليست سوى تجديف صيغ في لغة جافة غامضة" (٣) .

بل إن الناقد الواحد كان يغير نظرته أحيانا إلى نفس الشاعر تبعا لوقع شخصيته على نفسه ، لالوقع شعره فى ميزانه النقدى ، ومادمنا مع العقاد فلنشر إلى أنه فى فترة مقاومة العقاد لمدرسة "الشعر الحر" فى الخمسينات ، والتي كان حجازى واحدا من أعلامها البارزين ، واتهامه لأصحابها بأنهم يكتبون النثر لا الشعر ، كتب حجازى قصيدة تقليدية موجهة إلى العقاد ، جاء فيها :

من أى بحـر عـصـى الموج تطلبـه	إن كنت تبكى عليـه نحن نكتـبـه
يا من يجـدف فى كل الأمـور ولا	يكاد يحسن شيئا أو يقاربـه

لكن حجازى نفسه ، هو الذى كتب فى الثمانيات بعد موت العقاد وهدوء غبار المعركة "إن شعر العقاد يمثل قمة التجديد ويكاد يحمل وحده عبء نصف التجديد الذى تم فى الثلث الأول من هذا القرن" (٤) .

١- د. محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقى ، ج ١ ، ص ٧٦ .

٢- زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، ص ٢٢ - بيروت ، ١٩٧٨م .

٣- د. مندور .. المرجع السابق ، ص ٨١ .

٤- أحمد . ع . حجازى أسئلة الشعر ، الأهرام ١٩٨٨/١٢/٧ ونظر كتابنا "الكلمة والمجهر" دار الثقافة ، القاهرة ١٩٩٤م .

ومن بين الاتجاهات النقدية التي عنيت بشخصية الشاعر في بعض دراساتها اتجاه النقد اللغوى التحليلي ، الذى رأى بعض نقاده فى العودة إلى منابع شخصية الشاعر طريقا لاكتشاف منابع التركيب المعرجة ، والأبنية اللغوية الخاصة في نتاجه الشعرى ، ومن بين هذه الدراسات ، الدراسة التي كتبها د. عبد السلام المسدى ، حول شخصية الشاعر أبى القاسم الشابى وجعل عنوانها : "بين المعقول الشعرى والملفوظ النفسى" [1] وقد حاولت الدراسة منذ البدء أن تتلافى الملاحظات التى توجه عادة إلى الإفراط فى الاتكاء على التاريخ العام أو الخاص لشخصية الشاعر ، وهو الإفراط الذى يؤدى عادة إلى التفريط فى معالجة الجوانب الفنية ، والاهتمام ببعض القضايا التي قد تكون بعض فروع المعرفة الأخرى أولى بها ، ومن ثم يحدد المسدى ما يأخذه من خلال تقاطع خطوط التاريخ والأدب وما يتركه حيث يقول (٢) "إن الإغراق فى استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من إقحام المشاكل المتفارقة فى النقد الأدبى ، فغاية ما يرمى إليه الناقد أن يقيم الأثر الفنى على نصاب اللفظ المصاغ ، وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعها ما لم تضم فى النص الملفوظ شهادة لها . وأقوى الشهادات تناسخ المقول الإنشائى بالإفضاء النفسى ، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفا نقديا ،فإن فى ذلك تعسفا يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته" وهذا النوع من التحديد النقدى جعل الدراسة تركز على "استجلاء بعض المقومات التى انبنت عليها شخصية الشاعر" وعلى تلمس أثرها فى مضامين شعره الأثيرة ، وتراكيبة المتميزة ، ومن خلال منظومة ثلاثية لخصائص شخصية الشاعر الداخلية ، التى تميزها الموهبة الشعرية المبكرة ، وقوة الإرادة والحساسية الفياضة ، من خلال هذه المنظومة تتفرع الخامات الأولى التى تبرر كثيرا من مضامين ديوان أغانى الحياة ، فعن الخاصة الأولى يتفجر الصبا المبكر ، وتتفرع الخاصة الثانية لكي

١- د. عبد السلام المسدى ، قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون "دار سعاد الصباح . ١٩٩٣" .

٢- د. عبد السلام المسدى .. المرجع السابق ، ص ٨ .

تفسر تغلب الشابى علي وحدة الروافد الثقافية عنده ممثلا فى العربية وحدها وامتصاصه رحيق الآفاق الأخرى التي يستشرفها حتي ليظن أنه ممن تمكنوا من ثقافة أجنبية أخرى ، وتلك واحدة من النقاط كانت قد أدهشت الدكتور مندور من قبل فى دراسته عن أبى القاسم الشابى ، وتقود خاصية قوة الإرادة أيضا إلى تفسير نزعته إلى المغالبة ، سواء تمثلت فى فعالية معوقات مجتمعه أو مغالبة الداء الذى سكن جسده في فترة مبكرة من عمره وتنفرع الحساسية الفياضة بدورها إلى ميدانى العاطفة والجمال لكى يتبدي فيهما القدر المفرط من الحساسية ، الذى يجعل الأشياء تنقلب إلى أضدادها بعض الأحيان .

وتلتقى شخصية الشاعر الداخلية ، بشخصيته الخارجية ، وطابعها العام الواعى بالحياة في جوانبها الأدبية والسياسية والوجودية ، ويقود ذلك كله إلى الوقوع فى التمزق بشطريه العاطفى والتأملى كظاهرة داخلية انعكاسية وإلى الصراع سواء مع القوى المهيمنة أو القوى المغلوبة كتدفق خارجى ، ومن خلال هذه الشبكة النفسية لملامح شخصية الشاعر ، يلجأ المسدى إلى تفسير بعض الظواهر اللغوية ، كاستخدام الضمائر وإنماط التشبيهات والصور ، ومراجع الحواس ، وطبيعة التركيبات اللغوية البسيطة أو الملتفة . وتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول مما يجعل من اللجوء إلى شخصية الشاعر ، عامل إضاءة لفهم بعض أسرار العمل الشعرى ، لا للتركيز على الوقائع التاريخية .

إن فن الشعر نفسه لم يولد معرفا ولم تتحدد معالمه فى كون خارج هذا الكون ، ويهبط إلينا منوالا ننسج عليه كلماتنا ونمسح فيه دموعنا ، ولكنه فن هلامى أحست الإنسانية بالحاجة الملحة إليه ، وصاغته "شخصية الشاعر" جيلا بعد جيل ، ومن ثم فشخصية الشاعر جزء من تعريف الشعر ، وفي كل لغة ، شعراء يمكن أن يقال عنهم، إن الشعر بعدهم لم يعد كما كان قبلهم ، وقد تحدث النقد القديم عن المهلهل الذى كان "أول" من هلهل الشعر وطوعه ، أو امرئ القيس الذي كان "أول" من وقف على الأطلال ، أو الأعشى صناجة العرب ، الذي كان "أول" من تكسب بالشعر

وغيرهم ممن أطلق عليهم أفعل التفضيل مدحا أو قدحا ، لكن هذا الإطلاق كان يحمل فى ذاته أثر قوة شخصية الشاعر على مسيرة فن الشعر .

ولم تكن حركات كبرى كحركة الانتحال التى شهدها الشعر العربى فى بداية فترة تدوينه ، إلا شهادة مزدوجة بقيمة الرصيد الغالى من المعدن النفيس الذي عرفه العرب قبل أن يعرفوا معادن أخرى وسعوا إلى الاستكثار منه ولو من خلال التزييف والانتحال من ناحية ، وشهادة من ناحية أخرى بأن أبدع ما يمكن أن يصل إليه صانع ماهر فى اللغة وفنونها أن يسطو على شخصية شاعر فيدعيها ، فيكون قد ربح كسبا معنويا هائلا بتصديق الجماعة إياه ، قبل أن يربح كسبا ماديا يضيف من خلاله الأمجاد إلى قبيلته أو يضيف بدرة من الذهب إلى خزانته .

وإذا كانت شخصية الشاعر قد تطامنت حينا أمام شخصية الشعر ، فإن الطفرات العظيمة لم تولد إلا من صراعهما البناء ولولا هدم أبى تمام لعمود الشعر وإقامة البحترى له ، لما تمتعنا بالتعرف على المذاق المتميز لشخصية كل منهما والرحابة التى اكتسبها الشعر العربى من نزاعهما ، ولو كان الفرزدق وجرير قد تصالحا من قبل ، لتطامنت مئات الصور فى خدورها ، ولو لم يدفع المتنبى بملامح شخصيته الظامئة المتمردة في كل الآفاق ، ولو لم يثابر أبو العلا رغم جدران محبسه على توسيع مسام جلد اللغة لكي يتمثل الشعر غذاء الفكر ، لما أتيح لنا أن نرى شخصية الشعر ترتفع قمتها من خلال الشاعر .

ولو لم يتنبه بودلير – كما يقول فاليرى[1] – إلى أهمية الموسيقى عند فاجنر وبوليوز ، ويدرك أن وحدات الموسيقى تأتينا معبأة بالحياة ، على حين أن وحدات اللغة تريدنا أن نشحنها بالحياة ، لولا هذا لما تم تفجير المنابع اللانهائية للموسيقى فى اللغة، ولما تقدم الرمزيون ليعلنوا أن الموسيقى قبل كل شئ لينتقل تأثيرها إلى كثير من الآداب العالمية .

1-. Voir Paul Valere . Variete, P . 86 Gallimard .

ولولا تقابل العقاد وشوقى وحدوث الارتطام الحاد حول شخصية الشاعر ، لما تفجرت حركات أدبية تالية ، ولما شهد الشعر العربى موجات التجديد الكبرى المتتالية والتي تميزت أيضا من خلال بروز شخصيات الشعراء الرواد .

إن هذه النظرة العامة ربما تقودنا إلى ملاحظة أخيرة ، تتعلق بحركة الشعر العربى فى العقود الأخيرة ، بعد انهيار كثير من قيود الشكل أمام المبدعين ، لقد كثر الذين يكتبون الشعر أو ينتسبون إليه، وقلت الشخصيات المتميزة ، بحيث أصبحت شخصية الشعر ، أو شخصية الحركة الشعرية ، تهدد مرة أخرى بالطغيان على حساب شخصية الشاعر ، ولم يعد من السهل أن تميز مبدعا من آخر ، فالأطروحات متشابهة والزفرات متكررة ، ومسارب الغموض يقود بعضها إلى بعض ، والادعاءات برفض "وصايات" النقاد ثابتة فى كل جدال ، ودفتر الشعر المعاصر يتضخم يوما بعد يوم وشخصية الشاعر تذبل ساعة بعد ساعة ، فهل يتجه الشعراء مختارين إلى مقبرة جماعية كالأفيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة ؟ أم أنهم يتجهون إلى عصر آخر وبعث جديد ؟

* * *

جهود السالمى فى خدمة
الأدب فى عمان

منذ نحو قرن وربع من الزمان كان ميلاد الشاعر المؤرخ نورالدين أبى محمد عبد الله بن حميد السالمى ، وخلال نصف قرن أو أقل عاش هذا العالم الجليل بين عامى ١٢٨٨ - ١٣٣٢ هـ الموافق لعامى ١٨٦٥ - ١٩١٤م ، قدر له أن يلعب دورا هاما فى تاريخ عمان فكرا وسلوكا وأن يحتل مكانة بين زعماء الإصلاح فى العالم العربى والإسلامى فى هذه الفتره الدقيقة .

والواقع أن هذه الفترة التى مر بها العالم الإسلامى في النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والربع الأول من القرن العشرين ، شهدت ظهور طائفة من علماء الدين المستنيرين ، الذين لم تقف اهتماماتهم عند تطور مناهج البحث ومذاهب التفكير على أهميتها ، وإنما تجاوزتها إلى الاستعانة بالروح القوية المستمدة من الفهم الناضج للدين ، في إيقاظ الشعوب ودفع عجلتها إلى الإمام والوقوف بها في وجه التيارات التي تدعوها إلى الخمول أو الاستسلام أو الفرقة أو الإنقسام أو التناحر .

وليس مصادفة أن يتتابع ظهور هذه الطائفة من العلماء فى أزمنة متقاربة وفى أماكن متباعدة من العالم الإسلامى ، يجمعهم وحدة الخطر ، ويستعينون أحيانا على دفعه بتشابك الأيدى وتمحيص الآراء، ويكتفون أحيانا بالتقاء هتافات الروح الجريحة ، وقد نجد بين أيدينا أحيانا وثائق على تحقق هذه اللقاءات ، وقد تنعدم أو تنطمر هذه الوثائق فلا نحس إلا أصداءها ولا نتلمس إلا نتائجها .

هل من المصادفة أن يكون ميلاد جمال الدين الأفغانى عام ١٢٥٤ هـ / ١٨٣٨م وأن يكون مولد الشيخ محمد عبده عام ١٢٦٥هـ / ١٨٤٩م ومولد الشيخ نور الدين السالمي عام ١٢٨٨هـ / حوالي ١٨٦٥ بفوارق زمنية لا تزيد على العقد والعقدين بين كل منهم والآخر ، وأن يكون العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، فترة ازدهار في أفكار هؤلاء العلماء ومن شايعهم فى محاولة لإرساء النهضة فى عالم إسلامى كان

يحس بوحدة الخطر قوية فى هذه الأحيان وقد لا تكون لدينا وثائق قوية حول الاتصال بين الشيخ السالمى وكل من جمال الدين ومحمد عبده أو السيد رشيد رضا ، الذين تجمعت لدينا وثائق كثيرة عن ظروف لقاءاتهم وحصادها ، ولكن إشارة ترد فى الحديث عن حياة الشيخ السالمى كتبها ابنه أبو بشير محمد شيبه فى كتابه "نهضة الأعيان بحرية عمان" تؤكد إمكانية وجود الصلة ، حيث يقول أبو بشير : "وكانت بينه وبين علماء المغرب وبعض علماء مصر مراسلات ومواصلات وابحاث حسنه" (١) ومعلوم أن جانبا كبيرا من تشاط الأفغانى ومحمد عبده كان يتركز فى مصر فى نهايات القرن التاسع عشر حتى وفاة الأفغانى سنة ١٨٩٧ ، ثم امتد حتى وفاة محمد عبده سنة ١٩٠٥ ، وظلت الشعلة يحملها تلميذه الشيخ رشيد رضا الذى توفي عام سنة ١٩٣٥م ، وتلك كلها تواريخ ذات دلالة في حياة الشيخ السالمي الذى توفى سنة ١٩١٤م عن تسعة وأربعين عاما ، أي أنه كان فى الأربعين عند وفاة الشيخ محمد عبده وفي الثانية والثلاثين عند وفاة السيد جمال الدين الأفغانى ، وإذا أضفنا إلى هذا التوافق الزمنى ، شدة اهتمامه بأحوال الأمة الإسلامية كما يقول ابنه : "كان مشغول البال بأمته ، يفرح بما ينفعها ويحزن لما يضرها ، وإنه ليكتئب إذا أصيب أحد من الأمة يحدث ولو بالصين (٢) ، إذا أضفنا هذه العناصر بعضها إلى بعض ، التوافق الزمنى بينه وبين زعماء الإصلاح ، الأفغانى محمد عبده ، والمراسلات بينه وبين بعض علماء مصر ، وشدة اهتمامه بأحوال الأمة الإسلامية فى مختلف الأرجاء ، أمكننا أن نطمئن إلى وجود لون من الصلة الروحية بين العالم المصلح العمانى وجيل المصلحين من العلماء المعاصرين له فى أرجاء العالم الإسلامى ، أفغانستان ومصر ، وتركيا ، والمغرب والجزائر ، وإذا كانت المصادر قد تحدثت عن مراسلاته مع بعض العلماء والزعماء مثل الإمام القطب محمد بن أطفيش ، وسليمان باشا البارونى تفصيلا ، فإنها أجملت ألوان العلاقات الأخرى المحتملة كما أشرنا .

١- نهضة الأعيان ، بحرية عمان ، تأليف أبى بشير محمد شيبه بن نور الدين بن عبد الله بن حميد السالمى ، مكتبة العلوم – مسقط – د. ت . ص ١٢٢ .

٢- المرجع السابق ص ١١٩ .

وتساعدنا بعض هذه المراسلات التفصيلية حول علاقات السالمي ببعض زعماء وعلماء الأمة الإسلامية ، على تصور المكانة التى كان يحظى بها لديهم وهي مكانة تعكس بدورها القدر الذى كان يوليه هو من الاهتمام بمشاكل الأمة الفكرية والسياسية ، فها هى رسالة سليمان باشا البارونى إلى الشيخ السالمى ، تطرح عليه تساؤلات تتعلق بمجمل أحوال المسلمين وسبب فرقتهم ، وتأثير تعدد مذاهبهم على هذه الفرقة وإمكانية تضيق الفجوات بينهم والسبل التى يقترحها الشيخ للوصول إلى هذه الغاية إذا كانت ممكنة (١) ، والواقع أن إجابات الشيخ على الأسئلة التي تتضمنها الرسالة تبين أن فكره يتجه إلى الأمة فى مجملها وأنه لا يحصره فى طائفة دون أخرى ، وذلك كله يؤكد انتماءه إلى طبقة زعماء الإصلاح من العلماء المسلمين التى عرفها العالم الإسلامى فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين .

ولا شك أن هناك أسباباً موضوعية جعلت من هذه الفترة بالذات موطنا ملائما لظهور طائفة المصلحين الدينيين السياسيين فى العالم الإسلامى على اختلاف مواقعهم ، فلقد كانت موجة المد الاستعمارى التى بدأت منذ القرن الخامس عشر الميلادى ، تلتف حول العالم الإسلامى من جوانب عدة وكانت عمان واحدة من الثغور الإسلامية التى لمست عن كثب ضراوة هذا العداء متمثلا فى الهجوم البرتغالى المتكرر على شواطئ الخليج وأفريقيا والساحل الهندى ، وكانت عمان كذلك قد أدت دورا تاريخيا هاما فى كسر موجة هذا الهجوم البربري وحماية الجناح الجنوبى الشرقي للعالم العربى من آثاره المدمرة ، لكن موجات تالية كانت قد بدأت تتوالى فى الظهور خلال القرن التاسع عشر في شكل الاستعمار الإنجليزى والفرنسي والألمانى تتبادل الأدوار حينا ، وتتنازع حولها حينا آخر ، وتختلف على أشياء كثيرة ، لكنها تتفق على التهام الضحية التى تتهيأ شيئا فشيا مع ازدياد ضعف جسد الدولة الإسلامية المترهل ممثلا في الخلافة العثمانية لذلك الحين ، وتتفق على اقتسام تركه

١- انظر نص الرسالة والرد عليها في نهضة الأعيان ص ١٢٢ وما بعدها .

"الرجل المريض" والوصول إلى هذا الهدف بكل الوسائل الممكنة ، حيلة كانت أو مخادعة أو عنفا واستلابا ولم تكن المرارة التى يحسها واحد مثل القطب محمد بن أطفيش فى الجزائر من جرائم الاستعمار الفرنسى مختلفة عن المرارة التى يحسها جمال الدين الأفغانى فى استانبول ، ومحمد عبده في مصر ونور الدين السالمى فى عمان من خديعة الاستعمار الإنجليزى وهى مرارة يجسدها بيت من إحدى أراجيز الشيخ السالمى :

فيأخذون الدار بالخدايـــــع وإنها أقوى من المدافـــع

ومن هنا فلقد كان السالمى يستريب مما يأتى من قبل هؤلاء الأعداء صغر أو كبر، ويحس بوقع الإهانة المعنوية للأمة إحساسه بوقع الأذى الجسدى عليها ، ولعل ذلك هو ما جعله يعارض زيارة كوكس الوكيل السياسى بمسقط لمناجم الفحم الحجرى بالمنطقة الشرقية ، وأن تبلغ معارضته فى ذلك حدا يصل إلى المواجهة ، وتكتب حوله القصائد من بعض من لم ترقهم فكرة نور الدين ومن الشيخ نور الدين نفسه الذى يطل من شعره جانب الغيرة وجانب الأدب فى وقت واحد :

والخصم لا يخفى عليكم حاله حيث انقلب
سلى الممالك باحتيال قد علمتم ما سلب
وأتى يخادعكم فقلتم إنه الخل المحب

إن أمثال هذه القصائد الطيبة ، كان يتردد بين الحين والحين في إنتاج الشيخ السالمى ، وهو يسجل من خلالها خاصة من الخواص التى يلتقى فيها مع زعماء الإصلاح الدينيين الذين نشأوا فى هذه الفترة التاريخية ، وتتمثل هذه الخاصية فى حب أدب اللغة العربية والإبداع فيه والعمل على تطويره ومحاولة التأثير فى الوجدان والعقول من خلاله ، ولقد تتنوع الوسيلة الأدبية من زعيم إصلاحى إلى آخر ، فزعيم هؤلاء الإصلاحيين السيد جمال الدين الأفغانى مع انتمائه إلى لسان غير عربى فى الأصل يحرص على العربية وأدبها حرصا شديدا وكان أشد ما يوجهه إلى الترك من نقد يتمثل فى عدم قبولهم للعربية ومحاربتهم إياها وجريهم وراء تتريك العرب

"واستبدال اللسان التركي باللسان العربى لسان الدين الطاهر والأدب الباهر ، وديوان الفضائل والمفاخر" على حد تعبير جمال الدين نفسه ، وكان يرى أن لكل دين لسانا ، ولسان دين الإسلام هو اللسان العربى ، ولكل لسان آداب ومن هذه الآداب تحصل ملكه الأخلاق وعلى حفظها تتكون العصبية (١) .

أما الأمام محمد عبده فكان جهده فى إصلاح اللغة ونصرة البلاغة وإحياء التراث وتجديد الأدب جهدا ، جعله يقف فى مصاف رواد الحركة الأدبية فى العالم العربى فضلا عن موقعه الذى لا ينازع فيه فى ريادة الحركة الفكرية الإسلامية الحديثة ، كان كما يقول العقاد : "يوقن أن اللغة مادة البلاغة وجمال التعبير ، وكان من شواغله الكثيرة إحياء اللغة مادة وعلما ودراسة وكتابة ، فكان يعين جماعة إحياء الكتب العربية بعلمه ووقته وماله ونفوذه ، وكان ينشر نماذج البلاغة السلفية ويشرحها بقلمه أو ينوه بها في دروسه وتفسيراته من قبيل نهج البلاغة و "مقامات البديع" و "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" وقد نظم الشعر فى الحوادث التاريخية وفى بعض المناسبات الخاصة ، وعده من النظم الذى يراد للتدوين أو التذكير ولا يرتضيه شعرا على مذهبه في فن الشعر بين ألوان الفن الجميل(٢) .

الاشتغال بالأدب وعلومه والكتابة فيه إذن كان خاصة مشتركة بين زعماء الإصلاح الدينى لهذه الفترة ، سواء مارسه بعضهم من خلال التأليف وتحقيق الكتب التراثية ، أو من خلال المقالة الصحفية ، أو من خلال الخطابة أو نظم الشعر ، وقد ضرب السالمى بسهم وافر في كثير من هذه الميادين المتصلة بالأدب ، فلقد كان مشهودا له بالخطابة وكما يقول صاحب نهضة الأعيان : "كان خطيبا منطيقا يرتجل

١- انظر جمال الدين الأفغانى : محمود أبو رية – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ، سنة ١٩٦٦ ، ص ٢٠٦ .

٢- الأستاذ الإمام محمد عبده ، عبقرى الإصلاح والتعليم ، عباس محمود العقاد ، ص ٢٦٧ وما بعدها – سلسلة أعلام العرب – القاهرة .

الخطب الطوال في المجامع والمحافل حسب ما يقتضيه المقام من السعى فى إصلاح الأمة وجمع الشمل ، يرغب ويرهب بأبلغ بيان وأفصح لسان (١) .

وكان بالإضافة إلى ذلك صاحب مؤلفات فى علوم تتصل بالأدب كتأليفه فى علم العروض كتاب "المنهل الصافي فى علم العروض والقوافى" وقد جاء فى شكل أرجوزة تزيد على ثلاثمائة بيت ، وله رسالة فى النحو بعنوان "بلوغ الأمل" .

أما صناعة النظم والشعر عنده ، فقد وجه الجانب الأكبر منها نحو تدوين المعارف نظما ، اتباعا لسنة قديمة شائعة فى التراث العربى ، وهى أكثر شيوعا فى ذلك التراث بعمان ، وقد بلغت بعض أراجيزه فى هذه الناحية نحو أربعة عشر ألف بيت مثل أرجوزة "جوهر النظام" فى الأديان والأحكام والأخلاق والحكم .

وإلى جانب النظم كانت له مجموعة من القصائد ذات النفس الشعرى وقد أشرنا إلى نموذج منها ، وأشار صاحب نهضة الأعيان إلى نماذج أخرى وقد ترك السالمى ديوان شعر محظوظا ، وما زال فى مكتبته بمدينة « بدية» حتى اليوم .

على أن السالمى أسدى خدمة جليلة أخرى للأدب العربى في عمان ، تمثلت في تدوين كثير من أخبار الشعراء والأدباء ونماذج من نتاجهم ، ما كان لبعضها أن يصل إلينا لولا إشارة السالمى لها وتدوينه إياها ، وربما يحسن قبل أن نشير بشئ من التفصيل إلى مجهوداته فى هذه الناحية ، أن ننبه علي الروح العلمية المنهجية التى كان يتمتع بها السالمى مؤلفا ، وعلى قدر الاستقصاء الذى كان يبذله ، على الرغم من قصور بعض أدواته من خلال كف البصر ، لكى يطمئن إلى الحقيقة التى يود أن يذيعها، وعلى قدر الأمانة العلمية التى كان يحملها إزاء نفسه وقارئة والتي كانت تدفعه إلى الاعتراف بالتقصير إن وجد بل وإلى الإبقاء عليه رمزا لتطور معرفة الإنسان ، كما أشار فى مقدمة شرح بلوغ الأمل وكان قد كتبه فى فترة الشباب ، ثم عاد إليه ليجد فجوات فيقول : "فتداركته بزيادة أبيات كان منها النظم خاليا ، وكسوت بشرح

١- نهضة الأعيان ص ١٢٠ .

هذا المزيد حللا ، كان ذلك الشرح منها عاريا ، ثم أبقيت الأبيات الأولى على ما فيها من خلل ، ليكون ذلك على عجزى دليلا ، وليعلم المبتدئ أن العلم إنما ينمو قليلا قليلا ، وليبين الفرق بين درجة المبتدئ ودرجة المنتهى .

وهو يشير فى موضع اخر إلى منهج علمى دقيق يتبعه فى تحقيق المخطوطات من خلال تجميع النسخ المختلفة والمقابلة بينها حين يقول فى مقدمة شرحه للجامع الصحيح مسند الإمام الربيع بن حبيب الفراهيدى "وقد وقع فيه من التحريف من النساخ من غير قصد ، فجمعت من نسخه ما أمكن ، واخترت من مجموعها ما هو أليق وأحسن - فخرجت من الجميع نسخه أرى أنها أصح من غيرها ، ولا أدعى سلامتها على الإطلاق غير أنى لم أجد فوقها من مطاق" .

إن هذا الكلام وإن كان قد ورد فى معرض آخر غير الحديث عن الأدب دراسة أو إبداعا فإنه يلقي لنا بعض الضوء على المنهج الذى جمع السالمى من خلاله بعض الأجزاء المتناثرة من تاريخ الأدب العربى فى عمان وهى مجهودات تمثلت على نحو خاص فى كتابه تحفه الأعيان وهو كتاب يسد ثغرة رئيسية في الكتابة عن الشعراء والأدباء الذين ينسبون إلى عمان وهم لم يحظوا بقدر كبير من العناية فى كتب تاريخ الأدب العربى العام لأسباب جغرافية وسياسية وفكرية تعرضنا لها بالتفصيل في دراسات أخرى (١) كما لم يحظوا بكتابة مستقله عنهم من قبل مؤرخين للأدب فى عمان ، حيث كادت تنعدم المؤلفات فى هذا المجال على حين كثرت وتعددت فى مجالات أخرى كدراسات الفقه وعلم الكلام ، ولكن كتب المؤرخين العمانيين ، قبل السالمى بقليل ، كانت قد بدأت فى تناول بعض أخبار الشعراء والأدباء خلال تعرضها لسرد التاريخ العام في عمان ، حدث شئ من هذا في القرن الثانى عشر الهجرى فى كتاب "كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة" ، لسرحان بن سعيد الأزكوى ، وفى كتاب آخر فى نفس القرن وهو كتاب "قصص وأخبار جرت فى عمان" لمحمد بن عامر

١- راجع كتابنا : المدخل لدراسة الأدب في عمان ، دار المعارف ، القاهرة ومكتبة الأسرة - مسقط ١٩٩٢.

المعولى - وحدث توسع كبير فى هذا المجال مع ابن رزيق فى القرن الثالث عشر عندما جاء كتابه "الفتح المبين فى سيرة السادة البوسعيدين" عندما جاء هذا المؤلف التاريخى يحمل مقدمة طويلة عن تاريخ الأزد تعرض خلالها لكثير من الشعراء الذين يتنمون أو تنتمى أصولهم إلى هذه القبيلة حتى وإن تفرقت بهم البلاد .

وفى هذا الطريق سار نور الدين السالمى وتوسع ، وكان قريب العهد من ابن رزيق ، الذى كتب مؤلفه هذا عام ١٢٧٤هـ أى قبل ميلاد السالمى بنحو أربع عشرة سنة ، ولقد نقل السالمى بعض أخباره وتحدث إلى من رأوه ، كما نقل كذلك عن العتبى ، وعن مصادر تاريخية أخرى ، ومن خلال ذلك أعاد تسجيل ما كان شائعا في هذه المؤلفات من أحداث أدبية ونصوص شعرية تنسب إلى التراث العمانى كقصة مالك بن فهم وما قيل حولها من شعر له أو لاولاده أو معاصريه ، وقصة إسلام مازن بن غضوبة وما يرتبط بها من نصوص شائعة ، كما يورد وكذلك نصوصا لثابت قطنة من شعراء الصدر الأول ، وينقل عن العوتبى قصيدتين طويلتين لابن دريد من بين القصائد القليلة التى سلمت من الضياع من شعره الكثير ، ويكاد أن يكون تأريخ السالمى لبعض الأحداث الهامة في التاريخ العمانى ، تاريخا أدبيا إلى جانب كونه تاريخا عاما كحديثه عن موقعة القاع وما قيل فيها من شعر ، وحديثه عن هجوم محمد بن نور على عمان ، وتهديده لأهلها شعرا على لسانه أو أو لسان كاتبه ، ورد ابن دريد عليه .

على أن السالمى كمؤرخ للأدب لا يكتفي بنقل النصوص التي دونتها الكتب السابقة عليه ، وإنما يمتد به التدوين إلى رصد ما تناقله الناس شفاهة أو تداولوه من مخطوطات محدودة الذيوع ومن هذه الناحية يكاد ينفرد كتابه "تحفة الأعيان" بتقديم نصوص شعرية وأحداث أدبية وأسماء لشعراء ودواوين، كان يمكن أن يطمرها النسيان جميعا لولا أن انتشلتها التحفة من أودية الضياع التى ابتلعت من قبل كثيرا من المؤلفات القيمة ، وبعض الدواوين التى يشير إليها السالمى فردية كديوان أبى إسحاق الحضرمى الذى كان يعاصر الإمام الخليل بن شاذان فى أوائل القرن

الخامس الهجرى وبعضها دواوين جماعية مثل الديوان الذى يذكر أنه اطلع عليه وقد تجمعت فيه مدائح الشعراء التى كتبت في الإمام بلعرب بن سلطان .

ويهتم السالمى بشعراء مفردين يعتز بشعرهم كالنبهانى الذى أغفله المؤرخون السابقون عليه شاعرا وإن كانوا قد ذكروه ملكا ، لكنهم لم يشاعوا الإشادة به لعدم اتفاقهم مع مسلكه فى الحكم ، غير أن السالمى يفرق بين الأمرين ، فيرى أن قصائده تناطح المعلقات السبع بلاغة ويورد نماذج منها ويعتز بها، ويشير بجانبه إلى الستالى شاعر النباهنة ، ويشير إلى أهمية ديوانه فى التعريف بدولة النباهنة وحكامهم ، وأنه يكاد أن يكون المرجع الوحيد فى هذا الصدد .

وكما اهتم السالمى بشعراء النباهنة ، وقف كذلك أمام شعراء اليعاربة وعلى نحو خاص أمام "الحبسى" شاعرهم الضرير ، وأورد نماذج مطولة من بعض قصائده ، وأعجب على نحو خاص بقصيدته "الخيلية" التى تصور بعض المواقع المشرفة والتي انتصر فيها اليعاربة على البرتغاليين ، ويمتد اهتمامه إلى ما يقال من شعر في شرق أفريقيا فى الفرح بهذه الانتصارات والإشادة بها ويكاد يمتد اهتمامه إلى أشعار العامة التى تشيع عادة ، مجهولة المؤلف متوسطة المستوى ، تقترب من لغة الحياة اليومية ، أكثر من اقترابها من لغة الصناعة الشعرية ومنها قصائد يكتبها أهل منطقة الباطنة فى الترحيب بالإمام محمد بن غسان وديوان كامل مجهول المؤلف أو متعدد المؤلفين في مدح بلعرب بن سلطان وقصيدة مجهولة المؤلف لحادثة غريبة وقعت فى نزوى فى القرن الثاني عشر الهجرى فى عهد الإمام سيف بن سلطان اليعربى .

وعلى هذا النحو يكمل السالمى جانبا هاما من جهوده في خدمة الأدب فى عمان، مؤرخا للأدب بعد أن ساهم من خلال كونه شاعرا وخطيبا وكاتبا ومؤلفا فى نشر دعوته الإصلاحية فى أرجاء الأمة ، وسلك بذلك كله طريق كبار المصلحين الدينيين في العالم الإسلامى فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، واستحق أن يكون واحدا من أوسطهم ، وأن يسجل لنفسه ولبلده ولفكره وأدبه مكانا مرموقا فى التراث العربى والإسلامى سيذكره الناس ما ذكر المفكرون الجادون والزعماء المخلصون والعلماء العاملون والأدباء النابهون . رحم الله السالمى وأفادنا جميعا من علمه وعلم رفاقه .

رابعًا : مقالات قصيرة عن الشعر

الدائرة المحكمة ... وجائزة الدولة فى الشعر

جريدة الأهرام :١٩٨٧/١١/١٩

فاز الشاعر فاروق شوشة بجائزة الدولة التشجيعية فى الشعر هذا العام ، عن ديوانه "الدائرة المحكمة : الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٣ .

ومع إن هذه الجائزة قد وصلت إلى فاروق شوشة متأخرة بعض الوقت إلا أنها تسجل تتويجا رسميا للتكريم الذى يلقاه هذا الشاعر من محبى الشعر ومتذوقيه منذ أكثر من ربع قرن ، نجح خلاله فاروق شوشة فى إن يقدم نموذجا منفرداً "للشاعر" ودوره فى الحياة الأدبية المعاصرة ، فلقد استطاع فاروق شوشة أن يصل "الجمهور" وأن يجسد أمام عينيه نموذج "الشاعر" وأن يكون مدخله إلى حب ذلك الفن الرقيق الجميل .

ولا شك أن موقعه فى أجهزة الإعلام ساعد قليلا فى هذا الاتجاه ولكن الذى لا شك فيه كذلك أن مواهبه المتعددة هى التى أحلته هذه المكانة لدى الجمهور ، بل أن بعض هذه المواهب ظلمته من بعض الزوايا ، ويمكن أن نشير هنا إلى موهبة الإلقاء أو الصوت الجميل ، ومن هذه الناحية فإن صوت فاروق شوشة يحقق عنصراً رئيسيا من عناصر القصيدة العربية وهو عنصر "السماع" وإمتاع الأذن وهو الذى ولدت القصيدة العربية فى رحابه وعرف الشعر بأنه "إنشاء وإنشاد" ولقد ظل فاروق شوشة يمثل صوته نموذج القصيدة "المسموعة" التى تصل إلى الجمهور العام ، في مقابل "القصيدة المقروءة" التى يكاد يقتصر التمتع بها على الجمهور الخاص ، ولقد أعطى فاروق شوشة الشاعر من خلال موقعه الإعلامى ، صوته لقصائد الشعراء الآخرين قدماء ، معاصرين . أكثر مما أعطاه لقصائده هو . ومن ثم حجب – عن رضا – جزءا من شاعريته فى سبيل الإرضاء "الشعر" وجمهوره العام .

لقد منحت الجائزة لفاروق شوشة عن ديوانه "الدائرة المحكمة" مع أن إنتاجه الشعرى غزير يمتد من ديوانه "إلى مسافرة" الذى صدر فى عام ١٩٦٦ إلى ديوانه

لغة من دم العاشقين الذى صدر في العام الماضى . مرورا بالجزء الأول من الأعمال الكاملة الذى صدر في مجلد ضخم منذ نحو عامين ، لكن هذا الديوان الذى اختارته لجنة الجائزة يمثل شريحة متوسطة من نتاج الشاعر يمكن أن تحمل كثيرا من خصائص شعره كما تحمل الخلية الصغيرة كثيرا من خصائص الجسد .

لا تتجاوز صفحات الديوان في طبيعته الأولى ثمانين صفحة من القطع الصغيرة تضم اثنتى عشرة قصيدة ، ولكنها تحمل كثيرا من قضايا الشاعر التى تبناها وطورها فى الشكل والبناء والمضمون طوال ربع قرن ، من حيث الشكل توجد قصائد تنتمى إلى شعر الشطر وأخرى تنتمى إلى شعر السطر، فقصيدته "سكن العبير" و "عابرة" تنتميان إلى الشطرة التقليدية ، الأولى من الكامل ، والثانية من السريع وبقية قصائد الديوان تنتمى إلى شعر السطر الذى يلتزم في كل قصيدة تفعيلة واحدة ، فيما عدا قصيدة "الرحلة اكتملت" التى زاوج فيها الشاعر تفعيلتى المتقارب والمتدارك وهذا التنويع الثلاثى في الشكل يمثل مجمل مادارت فيه قضية الشكل في الشعر طوال هذه الحقبة على أننا إذا تجاوزنا فى الشكل قضية "السطر" أو "الشطر" إلى موقف الشاعر العام ، تأكد انتماؤه إلى كلا التيارين أو إلى الشعر الجيد أيا كان شكله .

إن ديوان الدائرة المحكمة يؤكد كثيرا من القضايا المتصلة بتطور القصيدة الحديثة وهو يؤكدها بطرق غير مباشرة أحيانا من خلال لغته ، وأحيانا من خلال مضامينه وفى كثير من الأحيان من خلال امتزاجهما معا ، فالشعر "تحرك" يهدف إلى التغير .

وقصائد الانتماء العام فى ديوان "الدائرة المحكمة" وفي مقدمتها الوطنيات تحتل مكاناً بارزاً وتعبر عن هموم الوطن فى أقنعة مختلفة وقد تمتزج فيها صورة الأسى وملحمة الغزل ونبرة الحزن ، وتنوب فيها الذات الخاصة فى الذات العامة أو يتلاشى الواحد فيها في الكل ، وكل ذلك من خلال أدوات الفن الجيدة التي يزدحم بها هذا الديوان .

حدود السيوف قاطعة وأسلافنا غلبوا البحار

جريدة الحياة : ١٩٩١/١٠/٢٤

صدر عن وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عمان عمل من أربعة أجزاء ومجلدين (٨٠٠ صفحة من القطع المتوسط) ويحمل عنوان "الفقه في إطار الأدب" وقد كتب على غلافه "تأليف الشيخ الفقيه الشاعر الأديب أبي سرور حميد بن عبد الله بن حميد بن سرور بن سليم بن علي الجامعي العماني السمائلي" .

وأبو سرور شاعر معروف في عمان وهو من أعلام الجيل القديم الذي يحمل لواءه الشيخ عبد الله بن علي الخليلي تلقى تعليمه على الطريقة القديمة أيضا وهي طريقة الجامع التي كانت السبيل الوحيد للتعلم قبل إنشاء المدارس في سلطنة عمان في السبعينات من هذا القرن ، ومن خلال طريقة الجامع تلقى أبو سرور العلم على نحاة عصره وفقهائه من أمثال الشيخ حمد بن عبيد السليمي والشيخ حمدان بن خميس اليوسفي ، ثم مارس بدوره التدريس في مساجد مدن عمان المختلفة كالمضيبي وسمائل ، ثم تولى القضاء في مدن أخرى مثل مصيرة والكامل والوافي وإبرا وصور وصحار ومازال يمارس القضاء حتى الآن .

خلال هذه الرحلة الطويلة حرص الشيخ أبو سرور على علاقته بالنظم والشعر في صورتيهما التقليديتين ليوظفهما في الحفاظ على ما عرف عنه في مجتمعه من أنه شاعر وله قصائد في الوطنيات بعضها يتسرب إلى دفاتر التلاميذ في المدارس ، وبعضها الآخر تعرفه المحافل والندوات شعراً يمتلئ بالفخر على الطريقة القديمة ، وينذر الأعداء بالويل والثبور وعظائم الأمور ، ويذكرهم بأن اسنة الرماح نافذة ، وحدود السيوف قاطعة ، وبأن أسلافنا عبروا القفار ، وغلبوا البحار وحيروا الليل والنهار ، وهو في هذا النوع من القصائد طويل النفس ، يستمد من مخزون الصور في الشعر العربي في عمره الطويل ولا يتوقف أمام التنسيق بينها ولا إضفاء طابع خاص عليها ، معتمداً على حميا الموقف وتأهب المشاعر ومن الشائع أن تجد عنده مثل هذه الأبيات في الافتخار ببلاده وأجداده :

إذا رفعت رأسي المفاخر شامخــــاً تطأطأ رأس الدهر من حولها قدراً

وإن سالمت لم تلف في الأرض خائفا وإن وهبت لم تلف بين الورى فقـــرا

وإن غضبتَ تُزْلزَل الأرضُ هيبـــــة تكاد بأن تلقى بمن فوقها طـــــــرا

هذه القصيدة لم تكتب فى عصر عمر بن كلثوم ولا بعده بقرن أو قرنين ، وإنما هى إحدى القصائد التي فازت فى مسابقة أدبية فى عام ١٩٨٨ .

إلى جانب هذه القصائد ، يشيع في شعر أبى سرور ، لون آخر من الشعر يدور حول "الحب" وعذوبته وهمومه ، ويكثر فيه الحديث عن الوصال والهجران والواشى والرقيب والكأس والسهر وهو معجم ليس بغريب على شعراء المدرسة الفقهية الذين يميلون إلى قرض هذا اللون من الشعر ترويضا للقول أو ترويحا عن النفس أو جمعا للأمرين معا والذى يغلب في دواوين شيوخ الشعراء العمانيين من أمثال أبى مسلم وعبد الله الخليلي فضلا عن الشعراء الذين لم يعنوا بالجوانب الدينية ، كسليمان النبهانى وعبد الله الطائى وغيرهما ، يجد هذه النغمة الغزلية واضحة وشائعة وصور أبى سرور الغزلية لا تفترق كثيرا عن صوره الفخرية ، فى اللون الصارخ والجنوح إلى المبالغة والاغتراف من الموروث التراثى يقول في مقطوعة شائعة له :

"عتابك أحلى من الفستق وأندى ذكاء على مفـــرق

وأبرد للقلب من سلســـــل وأحرق للضلع من محرق

ولولا عتــــــابك ما لذ لى رقيق المعانى ولا منطقى ..."

هذان الوجهان للشاعر ، يمثلان نمطاً شائعا فى مدرسة الشعر العمانى القديم ، ويستهلمان نموذج "الشاعر الفارس" في التراث العربى ، الذى يذوب الاعداء خوفا من سيفه ، ويذوب هو رقة أمام عيون الحسان ، وإذا كان التراث القديم مستلهما فى النموذج – مع التحفظ الكبير على درجة الاقتراب الفنى من تمثله ، التى تذكر بمراحل التكرار أكثر مما تذكر بمراحل الابتكار وإذا كان هذا التراث كذلك موثرا على طريقة تكوين الصورة وعلاقتها بالمحفوظ أكثر من علاقتها بالإحساس المعاش ،

فإن هذا التراث ترك أثره على طريقة ظلت سماعية في الأغلب ، في عصر لم تكن وسائل الطباعة والصحافة عرفت في المجتمع العماني بل أن شاعراً مثل أبي سرور ، كان له رواة يحفظون شعره ويرددونه في المجالس . التقيت واحدا منهم في مدينة صور العمانية يلقي ما يطلب إليه من قصائد الشاعر من دون الرجوع إلى الدفاتر ويبدو أن الشاعر نفسه لا يحفظ كثيرا من أشعاره فهو يرى في مجالس الأدب ، وقد تأبط كراسات سميكة تضم آخر ما كتب وتفتح عند الطلب لينهمر منها سيل غزير .

وأبو سرور في السنوات الأخيرة لا يلقي شعره بنفسه عادة وإنما أصبح يعتمد على ابنه الطالب الجامعي الذي اشتد عوده وأصبح بدوره يستعد لمجالس الإلقاء بما هو أهل له فيتمنطق خنجره ويجلي صوته

وإذا كان أبو سرور أصدر من قبل ديوان شعر في عنوان "باقات الأدب" فإن معظم شعره يصل إلى الناس عن طريق السماع والمشافهة وكثير منه يناسبه السماع أكثر من القراءة .

وإذا كانت هذه السمة تغلب على شعر أبي سرور فإنها تتأكد تأكدا تاماً في "نظمه" والنظم في التراث العماني مكانة متميزة بالقياس إلى مكانة النظم في مجمل التراث العربي ، فمع أن المتون معروفة في علوم النحو والفقه ، خصوصا في القرون الوسطى في التاريخ العربي ، فإن هذه المتون ، امتدت في التراث العماني إلى كل شئ ، فنظمت علوم الفلك وعلوم التاريخ ، وأسماء الشعراء وكبار الحوادث ولم يكد يفلت شئ من النظم واستمر هذا السلوك حتى النصف الثاني من القرن العشرين وغالبا ما كان يعمد المؤلف إلى كتابة منظومة ثم يكتب شرحاً لها كما فعل الشيخ محمد بن راشد الذي وضع منذ سنوات قليلة منظومة اسماها "سموط الجمان في أسماء شعراء عمان ثم شرحها في كتاب أسماه "شقائق النعمان على سموط الجمان" .

ومع شيوع هذه المنظومات والأراجيز في العلوم المختلفة كثرت في العلوم الفقهية في التراث العماني كثرة فائقة حتى أن فقيها عمانيا مثل الشيخ خلفان بن جميل

السيابى (١٣٠٨ - ١٣٩١هـ) كتب إحدى منظوماته الفقهية فى ثمانية وعشرين ألف بيت ، ويسميها "النيل" يجمع فيها مسائل الفقه المختلفة ، وليست هذه منظومته الوحيدة ، وهناك مئات الفقهاء فى كل العصور كتبوا تلك المنظومات ، ودونوا من خلالها العلم لكى يسهل تداولها عن طريق حفظ المنظوم الذى هو بالضرورة أسهل من حفظ المنثور .

ولا أعتقد أن هناك خلافا كبيرا حول عدم نسبة هذه المنظومات إلى فن الشعر ، وإن كانت تلتقى معه في استعانتها بالأوزان ، ولا خلاف كذلك في أن هذه المنظومات كانت لها أهمية فى عصر المشافهة وأنها تفقد أهميتها شيئا فشيئا مع شيوع الطباعة وأدوات التخزين والتذكير العقلى المختلفة والتى تعفى القارئ المعاصر من أن يحفظ مائة بيت من منظومة ما ، لكى يلم في النهاية بنواقض الوضوء فهو يستطيع أن يستوعبها لو أراد من خلال قراءة كتاب منثور أو الاستماع إلى برنامج إذاعى أو تلفزيونى.

فى هذا النمط الأخير من المنظومات الفقهية يأتى الكتاب الذى قدمته وزارة التراث القومى والثقافة فى سلطنة عمان للشاعر أبى سرور تحت عنوان "الفقه فى إطار الأدب" فهو نظم لأحكام المسائل الفقهية مرورا بأحكام الحيض والمسح على الخفين ونواقض الوضوء وأحكام التيمم وأحكام الصلاة والزكاة والصيام والحج والزواج والطلاق والمعاملات والمواريث والحدود .. وقيمة الكتاب من الناحية الفقهية يمكن أن تكون موضع اهتمام الفقهاء لمعرفة ما الذى أضافه الشيخ فى هذه المسائل إلى التراث الفقهى الذى يمتد قروناً طويلة وأما قيمته الأدبية فتكمن فى أنه يذكر بعصر المشافهة وبفترة كان يسكب فيها الرجال خلاصة معارفهم أو معارف الآخرين فى قوالب منظومة لكى يسهلوا المعرفة على الناس ، ولا يكون هناك حجة لمقصر فى معرفة ما يجب عليه معرفته ، وهو عصر انتهى بما له وما عليه ، واتجه الشعر إلى وظائف أخرى .

أبو سنة وقضية الخطاب العصري في الشعر

جريدة الأهرام : ١٩٩٣/٨/٢٧

الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، يمكن أن يصنف فى طائفة الشعراء "أصحاب الخطاب العصرى" بما يحمله هذا التعبير من إشعاعات لغوية أو هموم آنية ، أو هدف توصيلي فنى ، فقد لا تلتقي حوله كل طوائف الشعراء ، بل وحتى كل طوائف البارزين منهم ، ذلك أن "الخطاب العصرى" تمت مقاومته وعدم الاعتراف به فترة طويلة من الزمن تمسكا بالخطاب "النموذجى التاريخى" كما كان الشأن لدى كثيرين من شعراء عصر الأحياء ، ثم تم الوقوع في براثنه المباشرة فى بعض الفترات التالية، حين تم الخلط بين روح الالتزام فى الفن ، وروح الدعاية لفكرة سياسية أو اجتماعية طارئة ، ينتهى بانتهاء عمرها القصير غالبا في فترة التقلبات التي مر بها عالمنا العربى فى العقود الأخيرة ، أثر العمل الفنى في النفس ثم تعرضت فكرة "الخطاب العصرى" في الشعر ولا تزال ، لموجة أخرى ، رأت أن كمال الجودة الفنية يتم من خلال إسقاط الطرف الآخر فى عملية التوصيل ، وإدارة لون من المونولوج لا تمثل فيه اللغة إلا وسائل إشارية تتباعد اطرافها في كثير من الأحايين وقد يصعب علي كثير من المتلقين وحتي على الخاصة منهم ، لم أطراف المعادلات المطروحة أو جانب منها .

في هذا الإطار تأتي فكرة الخطاب العصرى التي قد يحيط بها كثير من ألغام المباشرة والخطابية والدعائية والخلط بين الثوابت والمتغيرات ، وقليلون هم الذين يستطيعون أن يفلتوا من حقول الألغام هذه ليقدموا لنا خطابا عصريا شعريا راقيا على النحو الذى يتحقق إلى حد بعيد فى كثير من قصائد أبو سنة .

إن هذا اللون من "الخطاب" القابل للتمثل الفني على درجات مختلفة ، يسمح للقصيدة بأن تزرع فى النفس شرنقة تلتف حولها بعض الخيوط جانب منها ربما يرسله نفس الشاعر وجوانب أخرى تفيض بها مرآه المتلقى ، ومن المزج بينهما يمكن أن تتشكل الخلايا اللانهائية للإمتاع الفني و وفي الديوان العاشر الذى صدر أخيرا

لأبى سنة بعنوان "رقصات نيلية" يبدو "النيل" واحدة من هذه الشرانق الشعرية ، ولكنه لم يعد النيل الذى كان يتغنى به شوقى فى محرابه منذ أقل من ثلاثة أرباع القرن غناء رومانسيا :

ومن السماء نزلت أم فجرت .. من عليا الجنان جدا ولا تترقرق

تسقى وتطعم لا اناؤك ضائق   بالواردين ولا خوانك ينفــق

وليس النيل "الراقص" كما يوهم عنوان الديوان إلا إذا فهمنا الرقص ، كما كان يقول الشاعر القديم "فالطير يرقص مذبوحا من الألم" ، إنه النيل الوطن ، الذى يهدده التصحر وتغيم الرؤى فى عينيه ولا يكاد يبوح إلا بالدمع :

"سأصرخ .. حتى تبوحى ، بسر سوى الدمع ، أرفع فوق الليالى صروحى وأبذر هذا النداء الذى يتراقص فى لهوات العصور ، لتنفجر الموجة الراعدة لأنك يا مصر فى الأرض عشق تسربل بالصلوات المليئة بالنور" وإذا كانت شحنة العاطفة قد فجرت فى ذروتها هنا هذا اللون من الخطاب المباشر الغنائى الفنى ، فإن البناء بالصورة فى أشكالها المختلفة واللجوء إلى المفارقة والمقابلة والتعامل الشعري الدقيق مع الزمان والمكان ، شكل الخيوط الأساسية التي تثبت فيها اللوحة الكبرى فى الديوان، فأزمة "المفكر" المعاصر الذى يحاول أن يجمع أوراق تاريخ النهر فى زوبعة رياح عصرية غير متلائمة ، تجسدها هذه اللقطات التي تتجاور فيها الصور دون تعليق :

"قنديل مطفأ ، ذكرى امرأة غانية ، كأس فارغة وسحاب .. رجل فى زواية معتمة وكتاب ، جلس يهيئ تاريخا للنهر الراكد ، يرسم بعض عصور غابرة بين الأعشاب".

وحين يجوس شبح الاغتراب والشتات على ضفاف النهر ويبعثر أبناءه فى الصحارى المترامية التي يرسم الديوان بطء وثقل ايقاع الزمان والمكان بها ، حيث يواجه الشعر مخالب الاغتراب فإنه يستنجد بقوى المكان والزمان الكامنة فى ضفاف النهر :

"جسدى يعاندنى ، بعثرت أيامى بلا معني ، فلا إيزيس قادرة على بعثى ، ولا عينى بناظرة إلى يوم يفيض النيل فيه بهيبة العدل ، هذى البلاد تغوص فى الليل" .

والبلاد التي تغوص فى الليل تجعل ما تبقى فى ذاكرة الياسمين من محاولات لارتياد الطريقة شبحا مفزعا ، فالرحلة التى يخوضها الشاعر يحمل على كفه الحلم مجسدا فى بعض اليمامات ، تحتاج منه إلى معرفة بأسرار الطرق الضيقة والأغوار المحرقة وإلى ملاينة للأفاعى ، يتجسد خلالها الصوت الشعرى بوسائله الفنية، فتكثر فيه حروف اللين وحروف الهمس ، وكأنه يمشى على أطراف أصابعه ويهمس حتى لا يوقظ الأفاعى النائمة :

"فاجأته الأفاعى بأسرارها ، فاجأته فلاينها ، ثم غنى لها ، كي تنام بعيدا عن العش ، عش اليمامات ، حيث القمر ساهر فى الغصون ، يغنى لأفراخها فى انتظار المطر" .

إن صورة الدائرة المضطربة واليمامات المفزعة على شاطئ النهر ، يكمل إغلاقها عبثية محاولة الرحيل إلى مكان آخر وحتى رموزها الشعرية التاريخية تفقد معناها عند ملامسة الرمال والإحساس بلزوجة هواء التنفس فوقها : صقر على كتف الجبال أضناه هذا الليل ، أتعبه الرحيل إلى المحال ، ليلى تعابث قيسها ، قيس يعابث فى الفلاة المستحيل ، بئس الرحيل ، عادت إلى قلبي مواجعه فهل يهفو إلى جميزة خضراء فى الوطن العليل" .

إن ديوان "رقصات نيلية" يثبت فيما يثبت أن الخطاب الشعري المعاصر يمكن له إذا ابتعد عن حقول "الألغام" أن يتجسد من خلاله جانب كبير من الفن والمتعة والتواصل.

الشعر ومذاق البحر المتوسط

جريدة الأهرام

تعودنا أن نستعير رمز السندباد عندما نتحدث عن الشاعر الرحال الذى تحمله أمواج البحر إلى آفاق المخاطرة والمجهول والمتعة والاكتشاف ، ولكن ديوان حسن فتح الباب الأخير : "كل غيم شجر ، كل جرح هلال" يمكن أن يجعلنا نتردد قليلا أمام إطلاق رمز السندباد على الشاعر الرحال الذى يتبدى فى كل آفاق الديوان ، ذلك أن رمز السندباد يحمل معه فى الواقع رائحة البصرة والخليج والهند والمحيط والعطور والبخور وإيحاءات الغرابة والسحر ، على حين أن نمط الرحال لدى شاعرنا يحمل مذاق البحر المتوسط ، الأسكندرية ووهران وبودابست وفينيسيا ، ولا ينسج المتعة الشعرية من تهويمات الغرابة وإنما من مرارة الواقع حينا ، وسعادته البسيطة التى يفتش عنها في جنة البؤساء" حينا آخر .

وتظل الأسكندرية عروس الديوان ، كما هى عروس البحر المتوسط ، يتذكرها حاضرة وغائبة ، ويحن إليها عندما يكتب عن "وهران" :

" لماذا تذكرتك الآن ، كل البلاد سواء ، ووهران سيدة الماء والجبل الأخضر المتوارى ، وراء جياد الماء نجاوى عشيقين يسترقان الثوانى ، اسكندرية تجتاز دائرة الوهم ، مازال قلبى الذى أثقلته الغمائم صفراء والألق الأرجوانى" .

وعاشق الأسكندرية عندما يرتحل فإنه يعيد إلى الأذهان شخصية الرحالة السكندرى فى ألف ليلة وليلة ، "أبو صير وأبو قير ، أو علاء الدين أبو الشامات" وغيرهم ممن رأوا المدائن الأوربية على الشاطئ الآخر بمزيج من الدهشة والواقعية ، وهكذا يرآها شاعرنا حين يقول :

"يقود خطانا الحنين إلينا ، إلى المهد ، برد المقاهى على "المتوسط" ، عرى المياه التى راودتنا ، ورائحة البحر خلف الملاهى النشاوى بعطر بنات الشمال ، عيون المها والرصافة والجسر تمضى ، وتصخب ريح الشمال" .

وفى هذا الإطار فإن صورة العازف الشعبي المتجول على شاطئ الأسكندرية التى يقدمها الديوان، ليست إلانسخة مشرقية ، وجهها الآخر هو "عازف الناى على الدانوب" الذى يرسمه الشاعر متوحدا مع نايه في جنة العشق التى لا تعرف إلا الثنائيات المتشابكة الأيدى :

"وسرى الأحباب كل اثنين فى ظل خطاه ، حسبه من لغة الوجد رفيف الشفتين ، قبلة الناى المغنى واعتناق الشاردين" .

وعلى شواطئ المتوسط تتخلق على ريشة الشاعر ما يمكن أن يسمى بجنة البؤساء ، فأولئك البسطاء يستطيعون أيضا أن ينسجوا من مشاهد صغيرة قد لا تستوقف العين مصدر رحيق يغذى أرواحهم وأجسادهم ، فالمغنى المتجول المجهول فى مدينة الأسكندرية ، يجد فى ليل الشاطئ : " رشفة من رحيق غرام قديم ، كان هذا العباب ضلوعا له ، كان سرا لمجراه ، فجرا لعينين ليليتين ، ويمسى المكان أسيرا لسيد درويش ، حتى تجيب التى تستريب ، فيشد الرحال إليها على غيمة من سرور" ، وبائعة الصحف الفقيرة فى بوادبست تشد من أزر طفلها الصغير الذى يعينها فى النداء على الصحف وتعده بجانب من حصاد الجنة المتواضعه : "وأنت يا ملاكى الصغير ، لا تنصرف ، نصيبنا هنا معاً ، بقية الصحف ، شد النطاق فوق مئزرك ، فإن تبع مجلتين ، يكن لك الحليب مرتين وقبلته فى الجبين" .

إن هذه اللقطات الرشيقة التى تشيع في الديوان تعالج على نحو يشف عن بعض الوسائل الفنية الراقية التى يتبعها الشاعر في نسيج لوحته التى لا تستعصى على التواصل ، في الوقت الذى تنجح فيه فى معظم الأحيان فى الإفلات من برودة المباشرة ، بل إن الشاعر ليأخذنا معه أحيانا إلى مرسمه ليظهر لنا بطريقة غير مباشرة جانبا من أسرار مزج الكلمات والصور ، الواقع والمتخيل ، الصحو والحلم ، قبل أن تتبدى لنا هذه الأشياء كلها نسيجا متآلفا من خلال "كيمياء التعبير والتصوير" ففى قصيدة "أمسية النشات البهيج" تطالعنا هذه اللوحة التي تقودنا إلى مرسم الشاعر : "هنا مقطع يتقاطر بعد البداية مقطع للختام ، هنا قبضة من حصى ،

حفنة من قواقع ، عشب مياه ، لعلى أجمع هذا الشتات البهيج ، فترتسم الصورة الغائمة ، أشكل من مفردات الشتات الجميل ، إطاراً لصورتك الغائبة وأرسم عينيك تبتسمان ، عناقيد شعرك أغفت على كتفى ، يديك تلفان وجهى ، تضيئيان روحي ، وبين ذراعى تنمو براعم غصنك أرسم رقصتك الحانية" .

وإذ ندخل هذا المرسم نجد وسائل فنية دقيقة يمتزج فيها التراث بالحاضر ، وتتحرك فيها شخوص بعض الشعراء وأنماطهم التعبيرية فى ملابس معاصرة ، وتلتقى جوانب من نكهة الشرق والغرب حول شواطئ المتوسط ، مجسدة الحنين الدائم والعطش المستمر .

ولكننا قد نعجب أحيانا ونحن نجد فى المرسم بعض لآلى تعبيرية مثل "الندى والردى" وقد تقلدت بها إحدى القصائد واتخذتها عنوانا لها ، ومع ذلك فلم يشأ الشاعر أن يسمو بها ويجعلها عنوانا للديوان كله ، بدلا من هذا العنوان الطويل "كل غيم شجر ، كل جرح هلال ، معزوفات للقادمين بعدنا" وهو لا شك عنوان يظلم ديوانا متفردا يحمل مذاق البحر المتوسط وكثيرا من جوانب إشعاعاته .

ملاحظات حول قصيدة المناسبات المعاصرة

جريدة الأهرام : ١٩٩٥/١١/٢١

تشيع في حياتنا النقدية بعض المقولات التى تتصل بطبيعة الفن ووظيفته والتى تمر من جيل إلى جيل دون أن تتعرض للقدر الضرورى من الوقوف أمامها معارضة ومراجعة وتمحيصا ، ومن هذه المقولات ما يربط التجديد فى الشعر بالابتعاد عما يسمى بشعر المناسبات ، واعتبار صياغة هذا اللون من الشعر امتدادا لتقاليد قديمة كانت تضع الشاعر فى رحلة ردود الأفعال لا مرحلة المبادرة والفعل ، وكانت تربطه بالمناسبات الاجتماعية وأعراف الحياة الجارية أكثر مما تربطه بالمنابع الحقيقية للشعر التي تنحو بطبيعتها نحو فردية محددة وذاتية خاصة تضيف الى الوجدان الجماعى دون أن تتحول إلى صدى مباشر لسطحه المتغير بالإضافة إلى كونها استنزافا لطاقات الشاعر وإغراء لبعض الشعراء بالهبوط نحو ساحات التملق والنفاق والاستجداء .

ولعل العقاد كان من أوائل الذين رسخوا هذا المبدأ على المستوى النظرى دون أن يستطيع هو نفسه تطبيقه الحرفى على المستوى العملى فقد كانت دعوته إلى ذاتية الشاعر والتي كانت موجهة فى جانب كبير منها إلى إمارة شوقى ومدرسته تعتمد على الهجوم علي شعر المناسبات ، وعلى الشعراء الذين يشكلون جزءا من جانب كبير من الوجاهة وخاصة فى مقابل الإسراف الكمى والكيفى والذى كان يقع فيه بعض شعراء ذلك العصر ومازال يقع فيه أخلافهم فى عصرنا .

غير أن الجوانب التطبيقية لعلاقة الفن بالمناسبات تثبت أن الدعوة ليست فى إطلاقها قاطعة بانعدام الصلة بين المناسبة والفن الجيد بل أنه قد يصح القول بأنه لا يوجد فن جيد دون مناسبة ما، تحرك بواعثه الأولى وتكمن الجودة أوعدمها فى مدى المواءمة بين المناسبة الباعثة والفن المنتج ، ولقد شيد برج إيفل على سبيل المثال بمناسبة إقامة المعرض الصناعى الدولي في باريس ١٨٨٩ ، ولم يمنع ذلك من أن

يصبح العمل معجزة فنية تمتد متجاوزة المناسبة الطارئة إلى الخلود ، وكثير من الأعمال فى مجال الشعر الغنائى انطلقت شرارتها الأولي من موقف ما ومناسبة معلومة لكن الشاعر عرف كيف يحول المناسبة إلى محرك للطاقة الفنية ، وأن يترك البذرة تختمر فى نفسه ومعها تختلط ، وأن يقطع فى اللحظة المناسبة الحبل السري الذي يقيد حركة الوليد الجديد فيتحول إلى كائن فنى ، ولا يكون مجرد نسخة باهتة "منظومة" من واقع نثرى ، وإنما يتحول إلى واقع "شعرى" ينعش الوجدان ويذكر ببذور الفكرة الأولى ، ويعلى من قيمة الشعر والشاعر معا .

ليس شعر المناسبات و "الإخوانيات" إذن مستبعدا فى جملته ، والعقاد الذى دعا نظريا إلى استبعاده امتلأت دواوينه الأخيرة به حتى أن ديوانا مثل ديوان بعد الأعاصير ١٩٥٠ احتلت فيه قصائد التأبين والتقدير نحو الثلث واضطر العقاد أن يقول في المقدمة إن الشاعر العصري يعاب على مديحه إن كان يثنى على الممدوح بما ليس فيه ، لكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق فى الإعراب عن الإحساس بعظمته فهو أحد المجددين .

ومجريات الحياة الأدبية المعاصرة تثبت أن ألسنة الشعراء عندما تجيد التعبير عن فيض الشعور الفردى أو الجماعى فى مناسبة ما فإننا نتلقاها جيعا ، محافظين ومجددين بفيض من الرضا والمتعة الفنية ، وعندما نضل الطريق إلى التقاط النغمة المناسبة فإننا نتلقاها جميعا محافظين ومجددين بفيض من الفتور أو النفور ، وهنالك مناسبتان جرتا فى هذا العام ١٩٩٥ وعكست كل منهما وجها مختلفا بالرضا أو الفتور لقضية شعر المناسبات .

كانت الأولى عندما التقى أدباء مصر برئيس الدولة فى أعقاب حادث أديس أبابا وكان الشعور القومى مجمعا على استنكار ما حدث وتحدث باسم الأدباء أحمد عبد المعطى حجازى ، وقد كانت كلمته نثرا لكنه صدرها بقصيدة شعرية لأحمد شوقى قيلت فى مناسبة نجاة سعد زغلول ، وفاروق شوشة الذى كتب قصيدة تقليدية عكست جودة الصنيع ، ورزانة الموقف بما يليق بمكانة الفن الراقى كما عكس حجازي جودة الاختيار ووضوح رؤية الأدباء .

أما المناسبة الثانية فكانت عندما التقت نخبة من شعراء ونقاد العالم العربى خارج مصر مؤخرا لتحتفل بصدور أول معجم للشعراء العرب المعاصرين صدر بتخطيط علمي محكم ومتابعة ومثابرة جادة وبمبادة فردية تستحق كل الإشادة والتقدير ، وكان مناخ اللقاء معبأ بكل هذه المعاني ويتم التعبير عنها بالوسائل الراقية التى تعود عليها صفوة الأدباء والمفكرين سواء من خلال المشاركة العلمية أو التحية الواجبة لمن أحسن ، أو الرد النبيل بأن لا شكر على واجب غير أن قصيدة "مناسبة" أفلتت في اليوم الأول من هذا المناخ وانطلقت تكيل المديح وتبث لواعج الشوق التي شاب منها الشعر قبل الأوان وتعلن أنها جاءت لتقبل الأرض التى تطؤها وأحس الذين سمعوا القصيدة بالنفور يستوى فى ذلك الممدحون وغير الممدوحين .

أن اللافت للنظر ، أن هذا اللون من المبالغة يرتبط دائما بالضعف الفنى والشعور المزيف المستعار لهذا اللون الذى مضى عليه الزمان .

قصيدة النثر ومشكلة الجنس الثالث

جريدة الأهرام : ١٠/٣/١٩٩٥

"قصيدة النثر" مصطلح شائع الاستخدام فى السنوات الأخيرة ، وخيمة يحتمى بها كثير من الرافضين لقيود التعبير الفنية التى عرفتها اللغة خلال الخمسة عشر قرنا الأخيرة ، وداخل هذه الخيمة جماعة تتفق على "الرفض" ولا تهتم كثيرا بالبديل الذى تحاور به الواقفين خارج الخيمة والذين لا يعنيها شأنهم غالبا . ولابد من الاعتراف بأن الفكر النقدي في عصرنا ، لم يقف أمام هذه الحركة بالقدر الملائم ولم يطرح قضاياها للنقاش الهادئ المحايد ، لقد انقسم النقاد إلى فريقين ، فريق دعى إلى داخل الخيمة أو تسرب إليها ولم يخرج بعد ، فتبنى لغة الإشارات والرموز من جانب واحد وانبهر أو تظاهر بالانبهار بمناخ الطقوس الداخلية ، وأصبح من "المجذوبين" الذين تلفهم مظاهر الغموض ، والفريق الثانى تجاوز شكل التعبير فى قصيدة النثر فأسقطه دون أن يناقشه ، وصب اهتمامه على أهداف ونوايا سكان الخيمة ، التى لا يترددون هم أنفسهم أحيانا فى الإعلان عنها والمتمثلة فى الرفض بكل أشكاله الميتافيزيقى والخلقى والتعبيرى ، لما اتفق عليه المجتمع أو لما ساد فيه قرونا عديدة، وأمام هذين الفريقين من النقاد ، ظلم القارئ المحايد ، الذى من حقه أن تناقش أمامه الأمور ، خارج الخيمة من ناحية ، وبعيدا عن تأثير الطقوس والبخور والمواضعات ، وأن تناقش أيضا فى حيدة غير متأثرة بفكرة الأهداف والنوايا من ناحية ثانية .

ولنبدأ بقضية الشكل فى محاولة للتعرف عليه ، ومعرفة مدى ملاءمته للذوق الأدبي بصفة عامة والعربى بصفة خاصة ، ومدى قدرته على حمل رسالة من نوع ما . مخاطبة شريحة من شرائح الفكر أو الوجدان أو النفس أو الجسد أو حتى خلق مزيج جديد منها تتعامل معه ومن خلال رصد نصوص قصائد النثر ، نجد أنها يمكن أن

تعرف بالسلب ولا يمكن أن تعرف بالإيجاب فهي "رفض" لما عرف من خصائص فنية لكل من الشعر والنثر فى درجات تطورهما المختلفة ، من حيث البناء الإيقاعى ، والتركيب اللغوى والتوجه الوظيفى ، وخارج هذا الرفض ، لا يوجد اتفاق من حيث "الشكل" على خصائصه بديلة فالتجريب مازال مستمرا ، والتفجير تتوالى أصداؤه . يوجد فقط اتفاق على المصطلح "قصيدة النثر" الذى يعنى أن هذا الجنس الجديد ، لا ينتمي إلى الجنس الأول "القصيدة" ولا إلى الجنس الثاني "النثر" وإنما ينتمى إلى الجنس الثالث "قصيدة النثر".

وقضية "الجنس الثالث" مألوفة فى عالم الإنسان والنبات والحيوان ، وفى فنون الأدب أيضا وقد فتحت الأبواب أمام كثير من صور "التطعيم" و "المزج" و "التخليق" و "التلفيق" ونتج عنها بعض صور التطور والتقدم والتجديد أحيانا ، وبعض صور التشوية والمسخ والتدمير أحيانا أخرى ، فإلى أى حد يمكن أن تتسع الحياة فى الأدب العربى للمساحة التى يطالب بها هذا "الجنس الثالث" قبل أن تتضح معالمه ؟ ولنشر أولا إلى أن الحوار حول المصطلح "Poeme En Prose" قصيدة النثر حوار عالمي وأن كثيرا من النقاد الأوربيين المعاصرين يرونه مصطلحا متناقضا ، لأن نصفه الأول "قصيدة" يعني ، ما ليس بنثر على حين أن نصفه الثانى "النثر" يعنى ما ليس بشعر ، ومن هنا فإن مفهوم كل جزء يتعارض مع منطوق الجزء الشريك فى بناء المصطلح .

فإذا انتقلنا إلى موقع هذا الجنس الثالث فى الأدب العربى الذى لابد أن نلاحظ فيه خصائص المتلقى – وهو طرف رئيسى فى العملية الإبداعية ، أو هو "المستهلك" على حد تعبير النقاد الفرنسيين – فلابد أن نلاحظ أن هذا المتلقى عرف "القصيدة" خلال خمسة عشر قرنا من خلال الأذن والإيقاع أولا ، ولم يألف معرفتها من خلال العين إلا منذ وقت قصير نسبيا ، ولنجرب أن نتصور وقع هذه النماذج من "القصيدة" عليه مثل :

"ومع جسدى الأيبس فى هدر يتآكله الحشد إلى حده القصوى عكسا يأس التسليم يسكره اندثار من عواهر الكتابة المصابة باللامبرر" .

أو مثل :

"من أقدام تصرخ إلى باب على جمرة الكلام حيث الذاكرة تعبث بالكائنات أولد مريضا بالنجوم التي تدحرج المنازل بطائر غريب ينقر قبرى" .

كيف يتصور المتلقى للوهلة الأولى ، من حيث الشكل فقط ، أنه أمام "قصيدة" تشترك من ناحية ، مع آلاف الوحدات التى تندرج تحت هذا المصطلح منذ أيام امرئ القيس ، وتختلف من ناحية ثانية من أجناس أخرى فى النثر مثل القصة والمقالة ، والأقصوصة والخاطرة .

إننا من ناحية الشكل المطلق ، دون أن نتطرق الآن إلى المضامين ، أمام شكل هلامى لا تفترق فيه القصيدة عن القصة ، ولا الشعر عن النثر ولا يحمل أى خاصة جامعة مانعة .

لماذا إذن التسمية بالقصيدة ، ونحن من حيث الشكل على الأقل خارج دائرتها ؟

ومن قال إن النثر أقل أهمية فى حياة البشر من الشعر ؟ ومن قال إن نصا نثريا شاعريا ، ليس أجمل آلاف المرات ، من نظم ركيك محكم الشكل أجوف المحتوى ؟ ومن قال إن الجاحظ والرافعي وطه حسين وجبران والزيات ، أقل أثرا من مئات النظامين والشعراد المغمورين ! ومن قال إن قطعة نثرية لا تحمل خصائص القصيدة تتحول إلى قصيدة لمجرد إطلاق التسمية عليها ؟

إن الأمر أعقد من هذا بكثير والنقاد المعاصرون يدركون أن العلاقة بين الشعر والنثر ليست فقط علاقة مخالفة ، ولكنها علاقة تضاد وهم يطلقون على النثر عبارة المضاد للشاعرية ، ومعنى ذلك أن الخلايا الداخلية للشعر تطرد النثرية عنه ، وأن الخلايا الداخلية للنثر تقلل من الشاعرية فيه ، لاعلى مستوى الإيقاع فحسب ، ولكن على مستوى المفردة والصورة والتركيب ، وتوزيع الكلمات على السطور ، فضلا عن

الهدف العام في مخاطبة شرائح من الفعل أو الوجدان تختلف نسبة المزاج فيها تبعا للجنس الأدبى المعالج ، كما تختلف نسبة هذا الجنس على المائدة التى تغذى وجدان الفرد والأمة تبعا لعوامل كثيرة لا تستوى فيها كل الأمم ولا يجوز فيها التقليد ادعاء لنشدان التقدم ..

إن المرء ليخاف إذا نحن قسرنا الجنسين المعروفين الشعر والنثر على أن يتولد من بينهما هذا الجنس الثالث "قصيدة النثر" أن نجد أنفسنا أمام امرأة جميلة حلقت شعرها وشوهت ملامحها لنشدان خصائص الرجولة فلم تصل إليها ، أو أمام رجل رخو رقق من صوته وتثنى فى مشيته بحثا عن خصائص الأنوثة ، ولن يجد كلاهما نفسه إلا فى دائرة الجنس الثالث .

قصيدة النثر : مصطلح أدبى مقترح !

جريدة الأهرام : ١٩٩٦/٨/٩

أثار المؤتمر السادس للنقد الأدبي ، الذى عقد فى منتصف شهر يوليو بجامعة اليرموك بمدينة إربد بالأردن ، مجموعة من القضايا المتصلة بحركة الإبداع والنقد الأدبى المعاصر ، وساعد على خصوبة المناقشات ، وجود حشد هائل ، تجاوز المائة ، من صفوة النقاد العرب ، والمهتمين بقضايا الأدب العربى فى جامعات العالم المختلفة، وكان من الظواهر اللافتة بروز تيار اتجاه "معتدل" في تحديث الحركة الأدبية إبداعا ونقدا ، وكان من ظواهر هذا الاعتدال الدعوة إلى التوازن بين طرفين لا يستقيم أى منهما مع المفهوم الصحيح للمعاصرة الواعية ، طرف التجمد عند ألوان المعالجة التراثية للنص الأدبى إبداعا وتحليلا دون التنبيه إلى فوارق الثوابت والمتغيرات ، وهيمنه تيار الحركة الزمنية المتجددة وطرف المتابعة دون قيود ، لما يصدر عن الآداب الأخرى والغربية منها دون التنبيه إلى مبدأ المناسبة والمواءمة أو بشكل خاص توفر الحد الأدنى منها ، بين النص والظروف الثقافية والفكرية للمتلقى على المستوى الأفقى، وبين النص والتاريخ الفني للغة التى ينتمى إليها على المستوى الرأسى ، وقد تجلت أفكار هذا التيار المعتدل فى دعوة ذات جناحين .

أولهما تتصل بالطرائق الحديثة لتحليل النص الأدبى ، وهى طرائق يندرج الكثير منها تحت عنوان "قراءة النص" وهو مصطلح يتحول على أيدى بعض الدارسين إلى ثوب فضفاض ومع ذلك فإن الاتجاه إلى توظيف مناهج العلوم الحديثة وخاصة فى الرياضيات والإحصاء وقوانين البنية ، اتجاه من شأنه أن يقترب بالتحليل النقدى من "موضوعية" العلم ، ولكنه فى الوقت ذاته مهدد بأن يكون سببا لتجفيف رواء النص الأدبى من ناحية ، ولأن تتحول أدواته فتكون غاية فى ذاتها بدلا من أن تكون وسيلة لاستشكاف الجمال الفنى للنص من ناحية أخرى ، وهذه الملاحظة تعكس واقع كثير من الدراسات النقدية المعاصرة ، التى قد تمتلئ بالجداول والرسوم والخطوط البيانية

والأرقام ولا يكاد يخرج منها المتلقى بعد جهد عسير بضوء يكشف له بعض جوانب النص ، بل إن النص غالبا ما يكون أكثر وضوحا قبل إلقاء هذه الشبكة الحديدية حوله ، ولقد سرت هذه الظاهرة الآن إلى الرسائل الجامعية فأصبح الكثير من طلاب الماجستير والدكتوراه ، تزدحم على صفحات رسائلهم وسائل المنهج دون أن يهتدوا إلى غاياته وقد يعجز أحدهم فى نهاية المطاف عن أن يقدم مجرد قراءة صحيحة لقصيدة للبحترى ، بعد أن يكون قد أعد رسالة عنه حشد لها عشرات الجداول ومئات الأرقام .

أما النجاح الثانى لدعوة المعتدلين من نقاد الوسط فهى تتصل بالإبداع الأدبى ومجالات التجديد فيه ، ومحاولات طرح بعض التساولات حول بعض ألوان "الجنوح" التى تكاد تقطع الخيوط بين المبدع والمتلقى ، وفى هذا الصدد فإن الدعوة إلى أن يكون الإبداع المعاصر عاكسا لنبض الإنسان المعاصر دعوة تلقى كل الاستجابة ، وينبغى أن تتضافر جهود المبدعين من أجل تجسيدها تجسيدا فنيا ، يسمح لإنتاج أمة عريقة فى النتاج الأدبى أن يتواصل أولا في نفوس أبنائه وألا يتحول إلى نوع من الفوضى أو الهذيان تحت ستار التجديد ، ويسمح ثانيا لهذا الإنتاج أن يأخذ مكانا ولو متواضعا على خريطة الآداب العالمية ، والضرورة الآن تقتضى أن نطرح على أنفسنا مجموعة من التساؤلات التى يمكن أن تساعدنا على التفريق بين المبدعين والأدعياء حماية للمبدعين الحقيقيين أنفسهم قبل أن تكون فرضا على الإبداع وقد دارت المناقشات كثيرا حول قضية "المصطلحات" المتداولة ، وجوانب عدم التحديد التى تحيط بالبعض منها ، وما يمكن أن يؤدى إليه ذلك من فوضى تهدد الحياة الأدبية ذاتها على المدى المتوسط أو البعيد ، وفي هذا الإطار فقد أثرت من جديد مصطلح "قصيدة النثر" لاغضا من شان الأعمال التي تندرج تحته ، فبعضها يقدم متعة حقيقة لقارئ النص ، ولكن محاولة لفض الاشتباك بين لونين من الإنتاج الأدبى يكادان يختلفان فى كل شئ إيقاعا وإرسالا واستقبالا ، ومع ذلك يتزاحمان على مصطلح واحد، أو بمعنى أدق يقتحم ثانيهما على أولهما حصنه العتيق الذى احتمى به قرابة

عشرين قرنا ليزيحه عنه ويحل محله ، وهو مبدأ لا نرتضيه فى الحياة الاجتماعية والسياسية ، فكيف نتغاضى عنه فى الحياة الأدبية ؟ .

ولو ضاقت بنا اللغة لجاز لنا أن نستعمل المصطلح الواحد لشيئين متقاربين ، لكن فى اللغة سعة تساعدنا على استخدام كل مصطلح فى مجاله الدقيق فما الذي تعنيه كلمة "القصيدة" فى اللغة ؟ وهل ينطبق ذلك على كتابات النثر الحديث الذى يتخذ لنفسه هذا المصطلح ؟الواقع أن كلمة القصيدة ، لها مدلولها الدقيق الذى لا ينطبق حتى كل على الشعر العربى القديم فضلا عن أن يدخل فيه ما ليس بشعر، يقول صاحب لسان العرب سمى الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله ، فقصد له قصدا ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره ، واجتهد فى تجويده ولم يقتضبه اقتضابا ، ومن هنا فرقوا حتى بين بحور الشعر ، فجعلوا ما كتب على الرجز والهزج خارجا عن القصيدة ، وفرقوا أيضا بين المقطوعة أو القطع، وهي التي لا تبلغ خمسة عشر بيتا ، وبين القصيدة وهى مازاد على ذلك ، فالقصيدة إذن من حيث الإيقاع مصطلح يطلق على جانب من إنتاج الشعر القديم وليس على هذا الشعر كله ، وإن كان التوسع في العصور التالية قد وسع قليلا من دائرة هذا التحديد .

لكن هناك جانبا لغويا آخر يتصل بطريقة البناء الفني والعلاقة بين المرسل والمتلقي والقصد على نحو ما إلى إبلاغ رسالة فنية بطريقة قد تختلف درجة شفافيتها كثافة ورقة ، ولكنها لا تنمحى وينبغى بأن نعترف بأن هذه الزاوية قد شهدت تغييرا جذريا فيما يسمى بقصيدة النثر التي أسقطت فضلا عن - الإيقاع - التوصيل والبنية الممتدة والقصد ، وأيا ما كانت درجة القيمة الفنية فى هذا التغيير فإنه يستدعى البحث عن مصطلح آخر يتلاءم معه ، وليس اللجوء إلى عباءة المصطلح القديم للشعر الذى يرفضه هذا النثر ويثور عليه بل ويعتبر نفسه قاتلا له ، والقاتل لا ينبغى أن يرث المقتول شرعا ، وهناك فعل يقترب من فعل "قصد" ولكنه يختلف عنه قليلا في بعض جوانب الدلالة دون أن ينفصل عنه تماما ، وذلك هو فعل "عصد" فإذا كانت "قصد" تعني الاتجاه المباشر فإن "عصد" تعنى الالتفاف والالتواء يقال "عصد الشئ يعصده

عصدا أى لواه" وتكاد اللغة تقابل بين هاتين الطريقتين فى الوصول يقول صاحب لسان العرب : "عصد" السهم التوى فى مروره ولم "يقصد الهدف" وهذا بالضبط هو الفارق فى منطق التوصيل الفنى بين الشعر القديم الذي يسمى "قصيدة" ، والنثر الجديد الذى ينبغى أن يسمى "عصيدة" بمعنى قطعة فنية متداخلة الخيوط متشابكة الأطراف تخلط مواد اللغة خلطا قويا كما يحدث في "العصيدة" وهي الطعام المعروف، وينبغى ألا يصرفنا عن استخدام هذا المصطلح ، شيوعه فى عالم الطعام ، فكلمة "القصيدة" نفسها كانت فى الأصل تطلق على نوع من الطعام وهو "نخاع العظم المتماسك" أو مخ العظم كما كانوا يقولون ، وكانت العرب ترى فيه غذاء مكثفا شهيا ومفيدا ، فأطلقته على القصيدة لأنها متعة جمالية مكثفة ، فما الذي يمنعنا إذن من أن نطلق على النثر الفنى الجديد الذى يشيع بيننا الآن ، اسم "عصيدة النثر" لفك الاشتباك وإزالة اللبس ، ثم نحكم عليه فنيا بعد ذلك .

* * *

الفهرس

الموضوع | الصفحة

الموضوع الصفحة

رقم الإيداع ٩٧/١١٣٦٦

I. S. B. N 977-215-240-1

